



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA - PPGS

LUÍS EDUARDO SANTOS DE OLIVEIRA RAMOS

ENTRE A PROEZA E A BOBAGEM: uma análise sociológica sobre o palhaço e o circo

JOÃO PESSOA - PB

2016

LUIS EDUARDO SANTOS DE OLIVEIRA RAMOS

ENTRE A PROEZA E A BOBAGEM: uma análise sociológica sobre o palhaço e o circo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento como requisito final para obtenção do título de Mestre em Sociologia na linha de pesquisa: Cultura e Sociabilidades.

Orientadora: Prof.^a Dra. Teresa Cristina Furtado Matos

JOÃO PESSOA - PB

2016

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R175e Ramos, Luis Eduardo Santos de Oliveira.
 Entre a proeza e a bobagem: uma análise sociológica sobre
 o palhaço e o circo / Luis Eduardo Santos de Oliveira Ramos. -
 João Pessoa, 2016.
 128 f.

 Orientadora: Dra. Teresa Cristina Furtado Matos.
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/PPGS

 1. Sociologia - Cultura popular. 2. Circo - História.
 3. Palhaço - Função social. 4. Clown. I. Título.

UFPB/BC

CDU - 316:398.1(043)

LUIS EDUARDO SANTOS DE OLIVEIRA RAMOS

**ENTRE A PROEZA E A BOBAGEM: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA SOBRE O PALHAÇO
E O CIRCO**

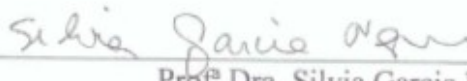
Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento como requisito final para obtenção do título de mestre em Sociologia na linha de pesquisa: Cultura e Sociabilidades.

Data da aprovação: João Pessoa- PB, 31 de Dezembro de 2016

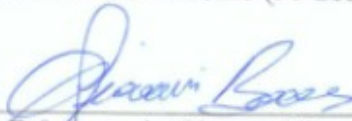
BANCA EXAMINADORA



Prof^ª.Dra. Teresa Cristina Furtado Matos
Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará
Orientador (PPGS-UFPB)



Prof^ª.Dra. Silvia Garcia Nogueira
Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Examinador Externo (PPGRI-UEPB)



Prof^ª.Dr^ª. Antonio Giovanni Boaes Gonçalves
Doutorado em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Examinador Interno (PPGS-UFPB)

*Dedico à maior alegria do meu circo, Lucas,
meu sobrinho.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e irmã, D. Socorro e Maricema, por tudo, por sempre, tudo!

À Professora Cristina pela orientação, parceria e paciência de me aturar como seu orientando.

À Professora Sílvia Nogueira pela longa parceria, por aceitar o convite de estar em minha banca e por ser uma das responsáveis pelo fato de hoje eu querer ser sociólogo.

Ao Professor Giovanni Boaes pelas boas primeiras impressões do mestrado e por aceitar compor a minha banca apesar do convite repentino.

À Professora Flávia Pires pelo apoio dado durante as aulas e por ter feito parte da banca de qualificação.

Ao amigo, palhaço, mestre, Professor, Doutor e eterno (des) orientador Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann pelas longas conversas, paciência, grande amizade e por todas as outras bobagens (literalmente).

À Professora Simone Brito pelo importante apoio inicial que muito contribuiu para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Capes por me fornecer o cascalho necessário para me manter por dois anos durante a pesquisa.

À Nancy que me ajudou a resolver boa parte dos pepinos do primeiro ano de mestrado.

Aos meus queridos irmãos Goreth, Lucas, Felipe e Gustavo, amizade regada no rock pra vida inteira!

Aos meus queridos irmãos/irmãs da Casa Maracujá: Nathália, Matea, Zaqueu e Caio pela paciência de me aturarem e pelo importante apoio moral dado para a conclusão deste

trabalho.

Aos sempre presentes, antigos e novos, membros/amigos do PUA.

A todos que me receberam em minhas visitas aos circos, mas em especial a Fuxiquinho do Circo do Fuxiquinho; Wanderson, Almiro e Lulu do Circo Águia Dourada; Henrique e Emerson do Real Circo; Rafael (Carrapixo), Roque, Jamaica e Jonathas do Circo Irmãos *Power*; Tampinha e Gilberto do Circo Pindorama dos Sete Anões; e Cheirozinho, Nildo e Railon do Circo do Cheirozinho.

Ao Centro Cultural Piollin por ter me recebido em minhas primeiras experiências de campo, em especial a Kléber, Berg e Simone.

Aos membros da Cia. dos Clownssicos: Irla, Daniel e Diocélio pela importante amizade construída entre palhaçadas e trabalhos.

RESUMO

A presente dissertação busca, através de aspectos históricos e sociológicos, compreender a atuação e a função social do palhaço partindo de suas origens na cultura cômica popular, passando pela sua incorporação ao circo moderno até a forma com a qual se apresenta hoje nos mais variados campos artísticos, mas mais especificamente, nos circos brasileiros. Buscando analisar elementos próprios do palhaço e da arte *clownesca*, mas também da arte circense e do circo enquanto espaço de lazer e sociabilidade, a visão sociológica presente constitui um histórico do desenvolvimento do palhaço enquanto personagem da cultura popular brasileira e mundial através de elementos como o riso e suas transformações e possibilidades, o processo civilizador e o controle das emoções, os espaços de lazer e as múltiplas manifestações artísticas possíveis em que o palhaço está inserido. Para melhor compreensão da presente discussão, as teorias sociológicas abordadas serão relacionadas com minha experiência de campo constituída por entrevistas, observação de espetáculos e convivências realizadas com palhaços e outros artistas circenses.

Palavras-chave: Palhaço. Circo. Arte. Grotesco. Processo Civilizador.

ABSTRACT

This work search, through historical and sociological aspects, to understand the performance and the social function of the clown starting from its origins in the popular comic culture, through its incorporation into the modern circus to the way in which it presents today in various fields artistic, but more specifically in Brazilian circuses. Seeking to analyze own elements of clown and clowning art but also of circus art and circus as leisure and sociability, the sociological view build a history of the development of the clown as a character of the Brazilian and global popular culture through elements like laughter and its transformations and possibilities, the civilizing process and the control of emotions, leisure spaces and multiple possible artistic manifestations in which the clown is inserted. For better understanding of this discussion, addressed sociological theories will be related to my field experience which consists in interviews, observation shows and cohabitation held with clowns and other circus performers.

Keywords: Clown. Circus. Art. Grotesque, Civilizing Process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1 – AS ORIGENS DO CIRCO.....	12
1.1 A história do circo.....	12
1.2 O circo moderno.....	16
1.3 A cultura circense chega ao Brasil.....	23
1.4 O circo-teatro e outras características do circo brasileiro.....	27
1.5 O surgimento de novos espaços de conhecimento circense e clownesco.....	38
CAPÍTULO 2 – O PALHAÇO E SEUS ELEMENTOS.....	41
2.1 Herdeiro da cultura cômica popular.....	41
2.2 A origem do palhaço moderno.....	48
2.3 Afinal existe diferença entre clown e palhaço?	53
2.4 O Branco e o Augusto.....	56
2.5 Sobre o riso.....	61
2.6 Sobre o corpo	69
2.7 Roupas, maquiagem e nariz.....	74
2.8 O palhaço popular	78
2.9 O encontro entre o risco, o sublime e o grotesco	83
CAPÍTULO 3 - PALHAÇO, A SOCIOLOGIA DE UM BOBO.....	86
3.1 Riso e o autocontrole.....	86
3.2 Mozart, palhaço e outsider.....	95
3.3 O circo, o palhaço e a busca da excitação.....	99
3.4 O palhaço pode curar?.....	107
3.5 Palhaço e circo... Arte conservadora ou transgressora?.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123
ANEXOS.....	126
Anexo A - Crônica “O Nariz” de Luís Fernando Veríssimo.....	126
Anexo B - Esquetes.....	128
Anexo C - Descrição de algumas atrações	131

INTRODUÇÃO

“Hoje tem palhaçada? Hoje tem marmelada?”, a conhecida resposta para essas perguntas atesta a disseminação de um símbolo cultural bastante conhecido no Brasil, o circo! Lugar de magia e fantasia, o circo tem participado da história de muitas gerações despertando em jovens, idosos e adultos, as mais diversas emoções. Seu alcance não se dá apenas entre as idades, mas também transcende questões de classe e de organização social, por exemplo. Está na cidade e está no campo. No bairro rico e no bairro pobre, com ingressos que variam entre centenas ou unidades de reais. E quem não vai a esse mundo maravilhoso com a expectativa de ver o palhaço?! E como uma arte pode ser tão amplamente disseminada? O que faz do circo algo tão global e do palhaço um ser tão conhecido?

Na cultura brasileira, podemos perceber três tipos distintos de circo: o pequeno, conhecido circo de “periferia” cuja estrutura é bastante rústica e geralmente está situada em localidades com pouca estrutura urbana; o circo de tamanho médio, que corresponde a um meio termo entre o circo pequeno (possui estrutura um pouco melhor, ingressos um pouco mais caros, equipamentos e funcionários em maior quantidade) e o circo grande que dispõe de grandes estruturas como grandes lonas, grandes caminhões para transporte, capacidade para muitos espectadores, equipamentos mais novos e modernos e ingressos que variam entre dezenas e centenas de reais. Cada um desses circos atinge localidades e públicos diferentes e também apresentam diferentes estruturas de apresentação e organização. Apenas uma coisa não pode faltar em nenhum deles. O palhaço.

O nariz vermelho, as roupas coloridas e desajustadas e a maquiagem são identificações básicas de qualquer palhaço de circo. Sua figura é tão conhecida que já não existe mais apenas no universo do circo, mas hoje também está presente na televisão, no cinema, na pintura, na literatura e no teatro, recebendo novos elementos correspondendo ao campo em que está inserido. O palhaço conquistou públicos diferentes, invadiu campos artísticos distintos, mas nunca deixou o universo popular do circo representando sempre seu maior símbolo.

O palhaço é a cara do circo, mas o palhaço também possui seus próprios símbolos e um deles é o riso. O riso que é provocado na plateia desperta emoções e reações que, de certa forma, são diferentes das outras formas de arte, como o malabares, o trapézio ou o globo da morte. Essa miscelânea de emoções constitui o circo como um espaço único de promoção do lazer.

Ambos, circo e palhaço, constituem elementos da cultura mundial que apesar de parecerem pertencentes às mesmas raízes, se desenvolveram em ritmos e locais diferentes se encontrando na estrutura do que hoje é considerado o circo moderno. Compreender a importância do palhaço para o circo e sua representação social é um dos objetivos do presente trabalho que busca, além disso, compreender sociologicamente como se construiu esse personagem tão conhecido entre as mais diversas culturas e, principalmente, como ele é visto e como atua no Brasil.

Como a função principal do palhaço é fazer rir, uma construção histórica desse personagem, bem como uma visão sociológica sobre as transformações do risível desde a Idade Média pode nos permitir perceber um pouco dos processos sociais que tem acontecido ao longo da história e que influenciaram o comportamento das pessoas e a ação dos palhaços. Sua atuação cômica, que neste trabalho é visto principalmente a partir dos circos populares, acaba sendo indicativo dos processos de transformações sociais que modificaram manifestações populares, regras de etiquetas, entre outros aspectos da vida em sociedade.

Estes fatos aos poucos vêm despertando cientistas das mais diversas áreas a olharem o circo e o palhaço não mais como elementos de uma cultura marginal, mas sim como um curioso e místico objeto de pesquisa. Até os anos 70, pouquíssimas publicações existiam referentes ao circo e ao palhaço no Brasil, condição que vem mudando nos últimos anos com o surgimento de dissertações, teses e livros publicados sobre o tema.

E por quê? Ambos, circo e palhaço, vêm expandindo mais e mais suas influências do que antes era unicamente restrito ao modo de vida circense das tradicionais famílias nômades de circo. Os saberes do circo eram unicamente passados de geração para geração fazendo desta uma cultura de esfera privada quase inacessível a curiosos. A cultura tradicional de circo permanece vinculada aos valores do circo-família, no entanto, esta não é mais a única forma de transmissão de valores circenses.

Hoje em dia, as atividades circense e *clownesca* estão difundidas de uma forma tal que além do acesso ao espetáculo, que sempre foi voltado para o povo, o aprendizado de suas artes também tem se tornado popular.

Escolas de circo e palhaçaria têm se tornado frequente desde o surgimento da Escola Nacional de Circo em 1982 no Rio de Janeiro. Desde então, pessoas não oriundas de famílias tradicionais têm tido a oportunidade de aprender as técnicas circenses tornando-se legítimos representantes desta arte. Quanto à palhaçaria, está sempre conectada, de alguma forma, às técnicas circenses de trapézio, malabares e outros estilos, mas corresponde sozinha a um

caminho que leva vários atores e curiosos a realizarem *workshops* e oficinas com o intuito de aprenderem esta arte para praticá-la de forma profissional, como hobby ou mesmo como uma forma de terapia.

Chega-se assim a um ponto interessante que também pretende ser visto no presente trabalho. As capacidades de uso associadas ao palhaço são múltiplas. Desde o tradicional espaço circense onde surgiu da forma que mais popularmente é conhecido hoje, mas também manifestado em outros campos como o teatro, a rua, o cinema ou a medicina, cuja perspectiva confere ao palhaço um poder de “cura”. Além destes, o uso da imagem do palhaço em protestos ou intervenções humanitárias também conferem a este um poder crítico e político que ultrapassa a comicidade apenas como forma de entretenimento.

Afinal, que capacidade tem o palhaço de despertar tantas formas diferentes de utilização? O que está por trás das roupas engraçadas, da maquiagem e do nariz vermelho?

Partindo do palhaço dos circos “de lona” como recorte investigativo e importante elemento para compreensão deste fenômeno, busco, a partir de suas origens, compreender e interpretar seus elementos, entender qual o possível papel social do palhaço, bem como os fatos que o levaram a ser tão amplamente utilizado nas mais diversas áreas artísticas ou não.

Para a presente pesquisa, pretendo contextualizar o surgimento do circo enquanto espaço de atuação do palhaço, bem como sua significação social, suas capacidades como espaço de sociabilização e lazer e, partindo especificamente para o palhaço, buscarei explorar suas origens na cultura cômica popular, seu desenvolvimento histórico até a construção da sua conhecida imagem atual, os elementos que o caracterizam e que utiliza para manifestar sua arte, além da identificação com a cultura popular e suas diversas manifestações possíveis a partir de uma percepção sociológica.

Assim, o capítulo 1 percorre as origens do circo desde as primeiras manifestações de habilidades artísticas com o corpo até a criação do circo moderno no século XVIII, invenção que irá fundir diversas dessas históricas artes popularizando-as como *artes circenses*. Com o crescente desenvolvimento deste espaço e desta nova híbrida forma artística, abordo um pouco sobre sua chegada ao Brasil e a maneira como esta se adaptou à cultura nacional ganhando especificações próprias como o surgimento do Circo-Teatro, por exemplo. Outros elementos sobre os circos brasileiros ainda serão discutidos tendo os circos “populares” e a cultura tradicional circense como principal foco de análise histórica e sociológica. Por fim, comentarei um pouco sobre o crescente processo de aprendizado da cultura circense e *clownesca* que hoje não mais estão restritas às famílias de circo tradicionais.

No capítulo 2 serão discutidos os diversos elementos que compõem o palhaço, de início, relacionando-o às origens na cultura cômica popular da Idade Média e desenvolvendo-se e popularizando-se com os circos na modernidade. A forma de atuação histórica do palhaço será mais bem compreendida na análise da relação *Clown Branco* e Augusto, por exemplo, além da discussão de alguns aspectos próprios do personagem como a utilização do riso, do corpo e dos significados de seus recursos visuais. Estes elementos serão essenciais para a compreensão do papel social que ocupa o palhaço, tendo os palhaços de circo como eixo central da discussão.

As transformações sociais que contextualizam o desenvolvimento do palhaço serão abordadas no capítulo 3 tendo o controle das emoções e a excitação do lazer como ambiente para esta compreensão. Também neste capítulo será feita uma relação entre o palhaço e o músico Wolfgang Amadeus Mozart, a partir da obra *Mozart, a sociologia de um gênio* de Norbert Elias, além de serem discutidas outras perspectivas de utilização da arte *clownesca*, como por exemplo, para a “cura” de pessoas ou como forma de conscientização política. Para ilustrar estas capacidades, os exemplos das ONGs Palhaços Sem Fronteiras e *Gesundheit! Institute* serão analisados.

Por fim, todos os capítulos trarão relatos das minhas vivências enquanto pesquisador nos circos visitados. Serão descritas algumas das experiências como espectador dos espetáculos e como participante do cotidiano dos circos visitados relacionando aspectos deste convívio com as teorias já relacionadas.

Para desenvolver este trabalho algumas obras sobre o circo e o palhaço serão de grande importância: *Palhaços* de Mário Fernando Bolognesi, *Respeitável Público... O circo em cena* de Ermínia Silva e *Elogio da Bobagem* de Alice Viveiros de Castro são exemplos. Para realizar uma discussão sociológica sobre o circo e o palhaço e para compreender a importância de ambos como espaço de lazer e personagem popular, utilizarei as obras *A Busca da Excitação* e *O Processo Civilizador* de Norbert Elias buscando identificar quais fenômenos sociais, como o controle das emoções e as regras de etiqueta, contextualizaram a criação e orientam a atuação destes na contemporaneidade. Elias também serve de inspiração pelo seu método figuracional que representa uma forte influência para a construção da presente discussão. Além das obras já citadas, *A Cultura Popular Na Idade Média e no Renascimento* de Mikhail Bakhtin também será chave indispensável para explicação dos elementos que envolvem o aspecto cômico marcante no palhaço.

Toda a discussão será relacionada com aspectos reais assistidos e vivenciados no

campo de pesquisa. Estas experiências consistem na condição de pesquisador-espectador-observador dos espetáculos nos circos: *American Circo*, Circo do Fuxiquinho, Circo Águia Dourada, Real Circo, Circo Irmãos *Power*, Circo Pindorama dos 7 Anões, Marcos Frota Circo Show e *Le Cirque* entre 2013 e 2016. Além do formato do espetáculo e seus diversos números serem observados, ganha especial atenção aqui, a atuação dos palhaços, já que estes são chave para a compreensão das discussões presentes. Além das observações dos espetáculos, também foram realizadas entrevistas com alguns palhaços como o Palhaço Fuxiquinho, dono do Circo do Fuxiquinho; e o Palhaço Carrapixo, do Circo Irmãos *Power*. Para comparações entre os espetáculos também serão utilizados vídeos do palhaço Cheirozinho que disponibiliza diversas filmagens de suas apresentações em seu próprio circo na internet. Também será utilizada minha vivência no Centro Cultural Piollin, escola de Circo Social onde pude realizar uma observação-participante durante cerca de 4 meses com cerca de 12 crianças entre oito e doze anos. Além destes, faz parte do material coletado relatos dos palhaços Chacovachi, Biribinha e da atriz e palhaça Karla Conká, registrados durante minha participação em oficinas de palhaço que comecei a frequentar antes mesmo de me tornar pesquisador.

Para a metodologia de pesquisa, busquei criar um diálogo entre os principais autores já citados com a análise estética dos espetáculos assistidos e as experiências em campo somadas às entrevistas realizadas com Palhaços de circo. Em alguns circos, os espetáculos foram assistidos mais de uma vez como no caso do Circo Irmãos *Power* e do Real Circo, onde pude identificar variações entre as performances dos palhaços e na estrutura dos espetáculos. No Circo do Fuxiquinho e no Circo Pindorama dos Sete Anões, os espetáculos foram assistidos apenas uma vez, no entanto, foram realizadas entrevistas com um dos palhaços de cada companhia. No Circo Águia Dourada, o espetáculo foi assistido uma vez, mas foi possível acompanhar, por apenas um dia, a rotina dos circenses até o momento da apresentação. Neste Circo, duas entrevistas foram realizadas. Nos Circos *American Circo*; Marcos Frota Circo Show e *Le Cirque*, os espetáculos foram assistidos antes da definição da metodologia da presente pesquisa em analisar com mais detalhes a estrutura do espetáculo e a performance dos palhaços, no entanto, como o tema já havia sido escolhido, a oportunidade de assistir aos espetáculos proporcionou observações que trago para enriquecer a presente discussão.

Quanto à análise dos espetáculos, foi observado principalmente a sequência das atrações e os recursos e equipamentos utilizados. Também foram analisadas as performances dos palhaços onde busquei identificar o tipo de piada realizada; a repercussão do público para

as suas ações e falas; as esquetes e entradas utilizadas; a interação no picadeiro com outros artistas e com a plateia; o uso de recursos do circo (equipamentos ou música) e os recursos visuais (maquiagens e roupas, por exemplo).

Quanto às entrevistas, as perguntas direcionadas aos palhaços buscaram, principalmente, conhecer a história individual de cada um com o circo; qual o significado do circo em suas vidas; como se tornaram palhaços; se gostam de ser palhaços; e se acreditam que o palhaço pode mudar a vida das pessoas.

A principal motivação para o tema aqui discutido está ligada às minhas experiências pessoais com a palhaçaria.

A primeira vez que usei o nariz vermelho foi em 2007 quando participei, como voluntário, do projeto Doutores da Brincadeira em Campina Grande – PB, iniciativa que levava voluntários caracterizados como palhaços para a pediatria do Hospital Universitário Alcides Carneiro, tendo a ação lúdica como auxílio no tratamento de crianças e adultos internos. Participei do projeto de janeiro a julho, mês em que fui morar em João Pessoa.

Passaram-se quatro anos até que tive contato novamente com o tema, dessa vez, através de outro projeto de extensão PUA (Projeto Universidade em Ação) vinculado à Universidade Estadual da Paraíba durante os dois últimos anos (2011 e 2012) da minha graduação em Relações Internacionais. O PUA nasceu devido à mobilização do coordenador Paulo Kuhlmann em buscar meios de intervenções lúdicas nos bairros do Cristo e Rangel (adjacentes à Universidade) como estratégias para diminuição da violência local. Os bairros são conhecidos pelos altos índices de roubos e assaltos.

A proposta era, portanto, utilizar a arte como forma de intervenção nos bairros para atingir a população. O coordenador, quando soube das minhas experiências como palhaço, tendo ele também experiências semelhantes, me convidou para participar do projeto e começamos a discutir sobre como poderíamos utilizar o palhaço nessa perspectiva de ação local. Essas discussões e as práticas desenvolvidas com a ação do palhaço nos bairros inspiraram meu Trabalho de Conclusão de Curso cujo título é: “Que Palhaçada é Essa? A atuação *clown* no Cristo/Rangel sob a luz da Segurança Humana e da Emancipação” onde relato um pouco das experiências das intervenções relacionando-as com Segurança Humana, Teoria Crítica e Emancipação, correntes de estudo da Segurança Internacional.

Ao aprofundar-me na pesquisa sobre a arte *clownesca* passei a me interessar não apenas em conhecê-la enquanto objeto de pesquisa e de utilizá-la sob o contexto da intervenção “humanitária” praticada pelo PUA, mas também passei a vivenciá-la enquanto

arte final. Minha formação enquanto palhaço se deu através de várias oficinas com palhaços como o paraibano Xuxu (Luiz Carlos Vasconcelos); os argentinos Chacovachi e Tomate; o palhaço Biribinha; a palhaça Karla Concá entre outros. Apesar de não ter muitas experiências como palhaço, tive a oportunidade de me apresentar, em 2014, para uma pequena comunidade em um assentamento próximo a Campina Grande – PB, além de algumas saídas nas ruas. As intervenções com o PUA continuam atualmente e as apresentações, geralmente, são realizadas na Escola Santa Ângela, no bairro do Cristo, local estrategicamente escolhido pelo projeto para focar as ações uma vez que esta escola é uma das que mais sofrem com a violência na região.

O fascínio pela arte do palhaço me fez continuar sendo pesquisador, agora através da Sociologia. Esta abertura teórica me despertou a curiosidade de conhecer mais sobre a cultura popular e sobre a forma como a imagem e a ação do palhaço poderiam ser compreendidas socialmente. Partindo dos palhaços populares como fio condutor da presente discussão, o resultado das minhas pesquisas e vivências será explorado a seguir.

CAPÍTULO 1 – AS ORIGENS DO CIRCO

1.1 A história do circo

Para chegarmos ao palhaço moderno e toda a diversificação de campos por onde sua arte tem se manifestado, mas principalmente, para falarmos do palhaço, acredito ser enriquecedor, para esta pesquisa, avaliar o contexto histórico do desenvolvimento das artes circenses e do surgimento do circo passando pelo momento em que o palhaço se une a esta modalidade de arte na modernidade.

Para Roberto Ruiz (1987, p. 14) o ancestral mais antigo do artista circense, “deve ter sido aquele troglodita que, num dia de caça surpreendentemente farta, entrou na caverna dando pulos de alegria e despertando, com suas caretas, o riso dos seus companheiros”. A citação de Ruiz, de uma maneira poética, indica uma certa manifestação de emoções transmitida através da linguagem corporal que tem na alegria despertada um dos seus conceitos chaves.

A arte circense representa uma grande diversidade de técnicas e domínios de vários aparelhos como os malabares, o tecido ou o trapézio, mas também podem se manifestar sem o uso destes equipamentos como nas acrobacias e nos saltos, por exemplo. O que é básico para todas estas manifestações é que estão todas relacionadas a utilização e ao domínio do próprio corpo como centro do espetáculo.

Nesse sentido, concebemos que uma das características mais marcantes da arte circense é a utilização do corpo dos artistas para a realização de façanhas que despertam a fantasia e a imaginação dos espectadores. A transformação do corpo na arte circense consiste na realização de movimentos em um processo simbólico de superação de limites. Para Bolognesi,

O circo é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social. O espetáculo fundamenta-se na relação do homem com a natureza, expondo a dominação e a superação humanas. O adestramento de feras é a demonstração do controle do homem sobre o mundo natural, confirmando, assim, a superioridade sobre as demais espécies animais. Acrobacias, malabarismos, equilibristas e ilusionismos diversos deixam evidente a capacidade humana de superação de seus próprios limites (2003, p.15).

Para Castro (1997), as origens da arte circense remetem à China, onde pinturas de quase cinco mil anos que representam acrobatas, contorcionistas e equilibristas foram encontradas. Essas atividades eram desempenhadas por guerreiros como demonstrações de agilidade, flexibilidade e força. Ruiz (1987) também confirma a teoria relatando que, segundo o historiador chinês Szu Ma Chien, por volta do ano duzentos antes de Cristo, a arte acrobática já estava em desenvolvimento sendo registrada durante o “Jogo das Cabeçadas” ou “A batalha contra Chi-hu”, celebração que representava batalhas nas quais os participantes utilizavam chifres na cabeça utilizando o corpo com movimentos acrobáticos. Outros registros também indicam a presença das artes no Império Egípcio (em desenhos de malabaristas, domadores e contorcionistas encontrados nas pirâmides).

Em um primeiro momento, é possível perceber que muitas das manifestações artísticas históricas que deram raízes às artes circenses ainda se manifestam atualmente como nas acrobacias e nos malabares, por exemplo.

O circo de hoje teria possíveis origens nos anfiteatros, estádios e circos imperiais romanos. Ainda segundo Ruiz (1987, p. 14), “no ano 70 antes de Cristo, em Pompeia, já existia um enorme anfiteatro destinado às exibições de habilidade que, mais tarde, seriam caracterizadas como circenses”, o autor se refere ao anfiteatro como um lugar destinado ao que seriam hoje as apresentações circenses, no entanto, os sangrentos combates entre gladiadores e as corridas de carruagens de guerra eram espetáculos bastante populares naquele tempo, e embora essas modalidades apresentem semelhanças com o que hoje seria o espetáculo de circo, algumas diferenças entre as propostas e os locais dos espetáculos merecem ser observadas.

Eram os anfiteatros os principais locais de combate entre gladiadores, estes “não eram apenas homens condenados à morte, diante dos quais dever-se-ia cultivar a piedade. Antes de mais nada, eles eram atletas que colocavam suas vidas em risco” (GRIMAL, 1965, p. 316-317 apud BOLOGNESI, 2003, p. 26). As batalhas entre gladiadores eram bastante populares entre os romanos.

Já os estádios romanos serviam de berço para disputas olímpicas de inspiração grega. Neste espaço, atletas de diversas modalidades competiam entre si caracterizando mais uma forma de espetáculo para o povo romano. Estes “jogos”, bem como os locais em que ocorriam, se tornaram bastante populares servindo politicamente ao império romano que os utilizava para a promoção pessoal dos imperadores (Júlio César, por exemplo) e para a conservação do próprio império (BOLOGNESI, 2003, p. 27). Essa política da diversão e

manutenção da ordem ficaria conhecida como *panis et circenses* ou política de “Pão e Circo”¹

Apesar da popularidade do anfiteatro e em menor medida, do estádio romano, para Bolognesi (2003) era o Circo Romano o que mais caía no gosto popular. Segundo Ruiz (1987, p. 14), “Foi Tarquínio, o Antigo, quem ordenou a construção do Circo Máximo, em Roma, entre o Palatino e o Aventino, tendo outro Tarquínio, o Soberbo, mandado guarnecê-lo de palanques de madeira, para maior conforto do público”.

O Circo Máximo Romano, cuja arena era em formato de anel com obeliscos em seu centro, era palco de corridas de bigas (carruagem de guerra de dois cavalos) e quadrigas (com quatro cavalos), além de exhibições de habilidades com cavalos entre outras atrações.

Sobre essa diversidade, Andrade afirma que:

O circo Massimo era uma estrutura que comportava qualquer tipo de representação, desde os desfiles triunfais, passando pelas cerimônias públicas de posse dos imperadores, até combates entre os gladiadores. Mesmo diante de tantas e tão distintas atrações, nada conquistou mais o interesse do público do que as competições de várias modalidades, nas quais os cavalos eram o foco das atenções (2006, p. 28).

É interessante notar que o Circo Máximo representava, a partir dos elementos citados, um grande monumento simbólico ao império romano, tanto pelas apresentações que representavam as proezas e conquistas romanas, quanto pelos elementos que o adornavam internamente.

Obeliscos trazidos do Egito, pela verticalidade, estabeleciam simbolicamente não apenas o registro da conquista sobre outros povos, como também representavam o eixo de ligação entre o céu e a terra, entre o profano e o sagrado, como prova imbatível de que os poderes imperiais instituídos tinham sua origem no plano divino. Esses blocos imensos chegavam a ter 33 metros de altura, alcançando o peso de 500 toneladas (ANDRADE, 2006, p. 28).

Mesma importância aos símbolos dá Bolognesi que relaciona a importância do circo e dos jogos não só à religião, mas politicamente, ao próprio império:

O vínculo estreito entre os jogos romanos, a religião e o Estado deve ser aqui acentuado, uma vez que parece ser elemento definidor dos limites que se impõem à história do circo moderno, que o distancia do divertimento de massa de Roma, das Olimpíadas e do hipódromo da Grécia. Os divertimentos e jogos públicos eram a grade política pública do Estado Romano. Ligavam-se diretamente aos ideais militaristas: o uso da força guerreira para subjugar povos, fazer escravos e conquistar terras. Os jogos – no anfiteatro, no estádio e no circo – não deixavam de ser a celebração das vitórias, aliados ao culto dos deuses (2003, p. 28).

¹ A política do “Pão e circo” é como ficou conhecido a estratégia política adotada pelo Império Romano para agradar ao súditos conquistando seu apoio e, assim, mantendo a ordem.

O circo romano, assim, segundo Bolognesi (2003, p. 28) “era um dos espaços privilegiados no qual se efetivava a relação do soberano com os seus súditos” caracterizando os jogos circenses como uma diversão simbólica para o povo romano a serviço do império. Um dos elementos que desassocia o Circo romano e o Circo moderno é, justamente, a relação com o Estado e com a religião como será visto adiante.

Um grande incêndio ocorrido durante o governo de Nero devastou parte de Roma e deixou o Circo Máximo aos escombros. Sobre suas ruínas, foi construído o Coliseu de Roma, famoso espaço cujas ruínas ainda existem atualmente. No Coliseu cabiam 87 mil espectadores com uma arena de 200 metros por 187 de largura e de aproximadamente 53 metros de altura. O novo grande monumento do Império Romano realizava apresentações excêntricas e diversas como exposição de homens nórdicos gigantes, animais exóticos, homens cuspidores de fogo, grandes grupos de acrobatas e batalhas de gladiadores entre si e contra animais (RUIZ, 1987, p. 14-15; ANDRADE, 2006, p. 29-30).

A todo o momento surgem traços da história circense, que apesar da distância de tempo que separam alguns episódios da atualidade, surgem como um adorno sutil entre a relação tradição/modernidade presente no circo. No Circo Irmãos *Power*, por exemplo, curiosamente o apresentador anuncia, em alguns momentos, o seu próprio circo como “Coliseu *Power*” ao anunciar a entrada de um dos artistas ao picadeiro.

O declínio das antigas arenas como centro de diversão oferecido ao público se dá com a crescente influência do cristianismo no Império Romano.

Quando o Império Romano se torna cristão os artistas sofrem muito, especialmente os artistas do riso e das diversões em geral. Fundamentalistas não costumam curtir os prazeres mundanos... E tudo fica pior ainda com a queda do Império Romano do Ocidente. Começa a Idade Média, as cidades se desestruturam, o poder central desaparece e os artistas viram bandos itinerantes, apresentando-se nos castelos, em feiras e festas de aldeia. Durante muitos séculos, só teremos notícias de espetáculos religiosos – os Mistérios medievais – e de trupes itinerantes alegrando banquetes da nobreza e se exibindo nas cidades e aldeias durante as festas e as feiras (CASTRO, 2005, p. 27).

A decadência do Império Romano e do uso dos espaços para apresentações de habilidades fez com que os artistas que ali se apresentavam ocupassem, segundo nos conta Castro, as praças públicas, as grandes entradas das igrejas e as feiras públicas para apresentação de seus números. Estes novos grupos de caráter itinerante circulavam por toda a Europa e representavam uma junção de distintas manifestações artísticas, principalmente, os cômicos e os habilidosos artistas circenses. Essas caravanas de artistas também acabavam

consolidando famílias que viviam de forma nômade sobrevivendo a partir da arte (ANDRADE, 2006). Mais uma vez, é possível identificar através da história a existência de algumas características marcantes que estão presentes nos circos atuais, nesse caso, o nomadismo e a constituição da família que serão mais bem abordados nas próximas páginas. Essas companhias mambembes, reunindo elementos da música, das artes circenses e do teatro popular principalmente da *Commedia dell'arte*², constituiriam a parte mágica do circo moderno não tão distinto do que hoje presenciamos nos espetáculos (SILVA, 2005).

1.2 O circo moderno

Credita-se a Philip Astley a invenção do circo moderno:

Para uma parte de pesquisadores e memorialistas circenses, o inglês Philip Astley, suboficial reformado da cavalaria, que desde 1768 apresentava-se com sua companhia em provas equestres, foi o responsável pela “criação” de uma pista circular e criador de um novo espetáculo. A composição do espaço físico e arquitetônico, onde ocorriam as apresentações, era em torno de uma pista de terra cercada por proteção em madeira, na qual se elevavam, em um ponto, pequenas tribunas sobrepostas, semelhantes a camarotes, cobertas de madeira, como a maior parte das barracas de feira daquele período, acopladas a pequenos barracões (SILVA, 2009, p. 46).

Já existiam espetáculos com o uso de cavalos por volta de 1758. Os cavaleiros faziam exhibições de suas habilidades na montaria ficando em pé no dorso de um ou mais cavalos durante as apresentações ao ar livre, além disso, realizavam volteios de cavalos livres que obedeciam à voz de comando de um treinador, execução de evoluções, com ou sem obstáculos, acrobacias e saltos do cavalo, pantomimas entre outros (BOLOGNESI, 2003, p. 32). O próprio Astley se apresentava e dirigia o espetáculo “iniciando uma prática marcante, a do mestre de cerimônias, condutor do espetáculo, chamado entre nós, mestre de pista” (RUIZ, 1987, p. 18). Astley construiu o Anfiteatro Astley, localizado em *Westminster Bridge* na Inglaterra, um lugar com estrutura permanente com uma arena circular de 13 metros para as apresentações, e uma vez que ofereceu uma estrutura fechada para as exhibições, o espetáculo da praça foi transferido para um lugar fechado que possibilitou a cobrança de ingressos (BOLOGNESI, 2003, p. 31).

² O termo *Commedia dell'Arte* surge no início do século XVI como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular – baseado na improvisação e na habilidade dos atores da *Commedia erudita*, o teatro literário, culto. O termo *dell'Arte* significava feito por artesãos, especialistas, profissionais (SILVA, 2009, p. 42).

Mais uma vez, no Circo Irmãos *Power*, é possível perceber uma relação entre sua atual estrutura com as raízes históricas do circo. Se o que viria a ser o circo de hoje tem início com um espetáculo de homens demonstrando habilidades sobre cavalos, o mesmo faz os próprios Irmãos *Power* com apresentações de habilidades e acrobacias com touros. Não cheguei a assistir tais apresentações, quando estive no Circo Irmãos *Power*, a parte que utilizava animais não estava sendo exibida ficando o picadeiro apenas para os artistas. Segundo Roque, um dos Irmãos *Power* com quem conversei, a parte feita com os animais, geralmente, é realizada poucos dias antes da saída do circo da cidade em que estão instalados.

Voltando a falar de Astley, sua nova proposta de entretenimento transformava os cavaleiros ou ex-cavaleiros das Forças Armadas inglesas em artistas protagonistas de uma arte aristocrática, mas que devido ao seu caráter inicial, estaria voltada (e só era atrativa) para a própria aristocracia e para a burguesia. O caráter popular do circo só apareceria posteriormente com a soma de constantes transformações sociais, políticas e econômicas da época com a agregação de outros formatos artísticos.

Diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalavam apenas nas grandes cidades. O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia. A apresentação equestre que deu origem ao circo que se conhece nada tinha de popular. A aristocracia encontrou, com o circo, um modo de tornar espetacular o seu mais caro símbolo social, o cavalo. Em meio à onda revolucionária, sob a forma de um espetáculo detalhadamente organizado e administrado por um empresário (distante, portanto, da espontaneidade predominante nos espetáculos das feiras), o circo concentrava os ideais de uma classe que estava prestes a perder seu lugar na dominação social. Urbano, por excelência, em sua origem o circo veio a ser uma maneira de expandir o encanto pela equitação para o novo público burguês (AUGUET, 1974, p.15 apud BOLOGNESI, 2003, p. 34).

Alguns pesquisadores consideram Philip Astley como um tipo de gênio empreendedor pela maneira como fez modificações na estrutura do circo, tornando-o cada vez mais atrativo. Começando pela base do espetáculo constituída apenas por números equestres, Astley teria desenvolvido um estilo “elegante” de apresentação utilizando elementos militares como a presença de bandas marciais e a utilização de uniformes padronizados para os artistas. A disciplina e o rigor das Forças Armadas inglesas também o levaram a criar a Alta Escola, destinada ao aprendizado das artes e acrobacias sobre o cavalo, “que procurou a elegância e a sobriedade como expressões de sintonia entre cavalo e cavaleiro, almejando a perfeita harmonia entre ambos os corpos” (BOLOGNESI, 2003, p. 35). O próprio cavalo era um símbolo importante para a aristocracia e para a alta burguesia do período como já citado.

Os aspectos históricos citados até o momento apontam para um elemento de profunda importância para o espetáculo circense hoje: a façanha; a perfeição; o sublime. Por “sublime” podemos compreender como uma transcendência simbólica dos limites do corpo ao se colocar em condição de risco e realizar a *performance* de forma graciosa e aparentemente fácil para o artista, o que salienta ainda mais a proeza de sua arte e da utilização de seu corpo. Conviver com circenses fora do espetáculo revelam uma relação entre artista e corpo que não ficam evidentes no picadeiro: todo esforço e disciplina necessários para a execução dos números. O processo de aprendizagem das técnicas foram melhor sentidas no Centro Cultural Piollin como será melhor descrito mais adiante.

A raiz do espetáculo circense até o momento, tem como base a alta rigidez e perfeição das apresentações do grupo de Astley, bem como a repetitividade com os números com cavalos, o que causaram, segundo Bolognesi (2003), certo tédio aos espectadores, indicando para Astley que a estrutura do espetáculo deveria sofrer alterações. Para Andrade,

Há que se considerar Astley como um indivíduo dotado de uma visão de espetáculo, pois ele se deu conta de que, com o objetivo primordial de prender o público, não poderia haver pausas ao longo da apresentação. Interrupções entre um número equestre e outro quebravam o ritmo, tornando o público impaciente. Isso poderia ser evitado se houvesse alguma outra atração para preencher essas lacunas, criando um espírito de verdadeiro entretenimento (2006, p. 43).

Outra inovação importante também realçada por Andrade (2006) foi a construção da cobertura do anfiteatro. Com isso, o espaço ganhou maior conforto para o público, além de melhorar a acústica para que as vozes de comando, os trotes dos cavalos e os instrumentos da banda marcial fossem melhor escutadas. Essa estrutura, que agora estava mais próxima à estrutura teatral, tornou-se um grande atrativo para os artistas saltimbancos.

Nesse momento, os artistas circenses, que haviam sido incorporados à companhia pelas suas habilidades sobre os equinos, trouxeram uma outra gama de profissionais representada pelos saltimbancos, pelos equilibristas e pelos palhaços que, debaixo da estrutura militarmente montada por Astley, sentiam-se não só mais seguros, como também com uma continuidade de trabalho garantida, sem terem que se deslocar de uma praça para outra (ANDRADE, 2006, p. 47).

Foi um casamento perfeito. Por um lado, sentia-se a necessidade de diversificar o espetáculo com novas atrações, e para isso, novos artistas teriam de ser contratados. Por outro, uma grande diversidade de artistas que cada vez mais perdiam espaço nas feiras públicas devido à revolução comercial (BOLOGNESI, 2003), precisavam de um lugar seguro para

suas apresentações. Os acrobatas de origem não militar já contratados por Astley passaram então a facilitar a entrada de outros artistas itinerantes.

O espetáculo de Astley foi, a partir desse momento, aproximando-se do formato que hoje é conhecido. Entre a preparação para os números equestres haviam entradas de personagens cômicos que adentravam a arena montados ao contrário (assim como o palhaço está montando o burro na obra “Circo” de Candido Portinari) satirizando o próprio espetáculo em que estava presente (BOLOGNESI, 2003; ANDRADE, 2006; SILVA, 2009; CASTRO, 2005). Foi nessa época, com a entrada dos saltimbancos que a *commedia dell' arte*, manifestação teatral própria das feiras e festas populares, misturou-se aos números de circo, principalmente pela presença do personagem Arlequim, um dos ancestrais mais próximos do palhaço moderno. Aos poucos, malabaristas, equilibristas e outros artistas foram sendo incorporados diversificando o modelo aristocrático baseado na rigidez dos números equestres tornando, conseqüentemente, o formato do espetáculo mais popular.

Os primeiros espetáculos de circo eram uma mescla de teatro e picadeiro de equitação, apresentando pantomimas, melodramas, burletas, que aconteciam num palco montado ao fundo, e números circenses que se passavam no picadeiro. Um espetáculo no circo de Astley, nos primeiros anos, durava de 5 a 6 horas. Na primeira parte, os números circenses com equilibristas, aramistas e, principalmente, cavalos e mais cavalos. Na segunda parte, melodramas e pantomimas e, especialmente, os hipodramas. Estes últimos eram os espetáculos típicos de circo, com um enredo que se baseava na perícia dos cavaleiros e de seus cavalos (CASTRO, 2005, p. 55).

O empreendimento de Astley obteve grande sucesso incentivando outras companhias na Inglaterra a também construírem seus próprios espaços para apresentações de habilidades como o Royal Circus, construído por Charles Hughes, tornando-se um grande concorrente de Astley (BOLOGNESI, 2003, p. 31).

Em 1772, Astley foi convidado por Luís XV para exhibir-se com sua companhia nos jardins de Fontainebleau em Paris, França (RUIZ, 1987, p. 18). A ida para a França fez com que, anos depois, Astley inaugurasse uma filial de sua companhia em Paris. Em 1793 a guerra entra França e Inglaterra obrigou Astley a voltar para Londres, em seu lugar, administrando o local, ficou Antonio Franconi, a quem é creditado uma maior popularização ou humanização do formato do espetáculo circense após o período em que ficou a frente do circo de Astley.

Alguns pesquisadores dedicados a estudar o circo, e em particular este momento de passagem da Inglaterra para a França, atribuem a Antonio Franconi, um artista circense de origem italiana, habituado ao contato direto com o público das praças, a estilização do espetáculo de Astley que, sem abrir mão dos cavalos, ganhou um ar

mais humano (ANDRADE, 2006, p. 47).

Foi Franconi quem sugeriu o termo “circo” para o novo tipo de espetáculo.

Na Inglaterra, o termo fora usado anteriormente por Charles Hughes para denominar o seu espaço. Astley preferia o Anfiteatro. A popularização e a projeção do espetáculo para toda a Europa deveram-se à ação de Astley. Dessa forma, no continente, o termo Anfiteatro prevaleceu até 1807. Certamente, Franconi se inspirou na antiga Roma. Mas a relação do signo com seu referente, nesse caso, parece referir-se à ideia de círculo, de cerco da pista de 13 metros (PRETINI, 1988, p. 15-6 apud BOLOGNESI, 2003, p. 36).

A escolha do termo “circo” possui um contexto relevante para a presente pesquisa. Durante o século XVIII a França proibiu a utilização do termo “teatro” por utilizá-lo como uma concessão oficial, o que levou companhias e teatros das feiras a escolherem nomes diversos para seus espaços sob risco de serem forçados a encerrar suas atividades. Foi nessa época que Franconi fundou o Circo Olímpico junto com sua família (BOLOGNESI, 2003, p. 36-37).

A ideia de um espetáculo que reunia, ao mesmo tempo, modalidades distintas de arte provocando diferentes emoções na plateia como o riso ou o medo, associando fantasia e perfeição, logo fez com que várias companhias surgissem pela Europa. Nas palavras de Ruiz (1987, p. 18), “no mundo dos espetáculos, uma iniciativa de sucesso não demora a ter imitadores, adaptadores, seguidores. E não podia deixar de acontecer tal coisa com o circo”. Assim, em pouco tempo, surgiram circos na Alemanha, na Áustria, na Espanha e na Rússia. Ainda segundo Ruiz, um fator que contribuiu para a disseminação da arte circense e para a maior mobilidade das companhias para atingirem mais públicos, foi o surgimento das grandes lonas. Enquanto os primeiros circos tinham estruturas fixas, as lonas permitiram que a estrutura fosse armada e desarmada em qualquer lugar, o que possibilitou a realização de grandes excursões das novas companhias.

Até aqui pudemos perceber que o modelo de empresa criado por Astley, o circo, caracterizou-se por sua originalidade em juntar diversas formas de apresentação artística em um único formato de espetáculo. As exibições de habilidades equestres permaneceram, no entanto, a entrada de outros elementos fez com que a seriedade e o sublime destas apresentações fossem quebradas. Se antes o tom sério dos números cansava os espectadores, a sátira que os próprios artistas fizeram destes mesmos números expandiu não só as possibilidades de performance das apresentações, mas também o público que frequentava o Anfiteatro Astley. Nota-se, nesse momento, uma transição do público específico do circo pelo

formato das apresentações oferecidas, uma vez que a identidade aristocrata de valores como a disciplina e a seriedade, presente em um primeiro momento, passou a perder espaço com a entrada do cômico no formato geral do espetáculo, o que fez com que a proposta da arte circense, a partir das demandas dos próprios espectadores, se tornasse mais popular. Astley conseguiu perceber as demandas do público e adaptou o formato para as novas tendências.

A análise histórica da fundação do circo moderno coloca em evidência suas raízes europeias, isso é perceptível pelos primeiros lugares de nascimento da estrutura do circo tal qual conhecemos hoje, como Inglaterra e França, mas também pela agregação dos artistas saltimbancos que transitavam entre os países europeus da época, além da junção com a *Commedia dell'arte* surgida na Itália. Um dos circos aqui citados, o *Le Cirque*, faz referência direta às raízes europeias uma vez que o idioma francês é utilizado para dar nome ao circo. Outros circos de origem brasileira aqui não analisados também trazem referências à história europeia do circo apenas pelo nome, é o caso do Circo Europeu; Circo Barcelona; Circo Portugal; Circo D'Itália, entre outros.

O novo formato de espetáculo circense, agora mais diversificado com a mistura de elementos populares, fez do circo moderno uma bem sucedida empresa que logo se expandiria pela Europa e atravessaria o Atlântico em busca de novas audiências.

O caso mais notável de comercialização da cultura popular é o circo, que remonta à segunda metade do século XVIII; Philip Astley fundou seu circo em Westminster Bridge em 1770. Os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário. Aqui, como em outros âmbitos da economia do século XVIII, as empresas em grande escala vinham expulsando as pequenas (BURKE, 1989, p. 270-271).

O circo moderno, então, identifica-se como um espaço fechado e circular que favorece não só a performance dos cavaleiros, mas também, ao incorporar os saltimbancos, as performances populares de habilidades técnicas como o malabarismo, o equilibrismo e as acrobacias, além das apresentações teatrais realizadas em praças e feiras, como as performances da *commedia dell'arte*. A facilidade que os artistas encontraram nessa estrutura proporcionou conforto e segurança para suas apresentações. Com os novos artistas, renovaram-se os números e também o público na medida em que inseriram uma arte errante comum às feiras populares em uma estrutura empresarial. Assim se dá uma espécie de fusão entre a arte erudita e mais acabada e a popular mais voltada para o grotesco. É nesse contexto que surge o palhaço moderno como veremos mais adiante.

1.3 A cultura circense chega ao Brasil

O sucesso do circo no antigo continente logo fez com que companhias atravessassem o atlântico em direção à novos públicos. Estados Unidos, Brasil e Argentina foram os primeiros países a serem visitados.

Conforme Ruiz (1987) O primeiro circo a chegar ao Brasil foi o Circo Bragassi, por volta de 1830, seguido por várias companhias que investiam nas Américas para a obtenção de novos públicos e novos lucros. Já havia relatos de pequenos grupos mambembes realizarem apresentações pelo Brasil confirmadas pela verificação de documentos de autoridades que reclamavam da baderna que esses artistas realizavam (BOLOGNESI, 2003). Aos poucos, representantes das grandes companhias e mesmo os artistas mambembes que já circulavam pelo Brasil foram consolidando sua permanência no país, o que forma o embrião das famílias tradicionais de circo representando os mesmos valores da arte nômade europeia.

A partir do final do século XVIII e início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias europeias compostas por artistas circenses. Alguns chegaram como artistas ambulantes que se apresentavam nas praças, feiras, mercados, festas populares ou religiosas; outros eram contratados por empresários para se apresentarem em teatros. A abordagem de qualquer período da história do circo mostra como os circenses foram influenciados e influenciavam as mais diferentes formas artísticas (SILVA, 2009, P. 48).

É importante ressaltar aqui esses dois elementos que vieram da cultura circense europeia: o nomadismo e a importância da família. O caráter nômade presente nos grupos mambembes que circulavam na Europa e que também começaram a circular no Brasil, junto com a já citada invenção das grandes lonas, como estrutura deslocável, favoreceu não só a vinda dos artistas e dos circos, mas, também fez com que estes se espalhassem pelas diversas regiões do país.

O aspecto nômade do circo contribui não só com a popularização dessa arte uma vez que esteve presente nas mais diversas regiões, muitas delas, inclusive, sem qualquer acesso a apresentações artísticas, mas também, segundo Rocha (2013), para a própria consolidação do circo enquanto arte popular “mágica” despertada pelo mistério dos artistas estrangeiros que fascinavam as pessoas logo que chegavam. Esse fascínio pelo estrangeiro era refletido emocionalmente pelas pessoas de formas diferentes. Para Rocha (2013, p. 28), a chegada dos artistas na cidade representava “ameaça e perigo, mas também força e poder. Se, por um lado,

os circenses e o circo são vistos com desconfiança e colocados sob suspeita por uns; por outro lado, são símbolos de aventura, alegria, fantasia e, por isso, seduzem, pensam outros”. De acordo com Rocha (2013), portanto, a desconfiança sentida pela população com a chegada de estrangeiros fez do circo uma arte “sedutora”.

Essa relação com o estrangeiro pode ser percebida de forma direta ou indireta, por exemplo, nos nomes dados aos circos. Além dos circos já citados cujos nomes aludem às raízes históricas na Europa, um dos aqui pesquisados, o *American Circo*, faz referência aos Estados Unidos pelo uso do termo “*american*” e por estar escrito em inglês. Associação parecida pode ser pensada sobre o nome Circo Águia Dourada por utilizar o nome e a imagem de um animal (Águia Dourada) cujo habitat comum é a América do Norte; e outra associação possível pode ser feita ao pensarmos a utilização do termo “*power*” no Circo Irmãos *Power*.

As associações também podem ser percebidas nas atrações. No Circo Irmãos *Power*, por exemplo, o artista que fazia o equilíbrio sobre a corda-bamba era anunciado pelo apresentador como “vindo de Cuba”. Neste mesmo circo conheci um uruguaio que apresentava um número de equilíbrio sobre várias cadeiras na primeira parte do espetáculo e, após o intervalo, substituía Roque como o apresentador da segunda parte. Já no Real Circo, no momento do Globo da Morte, um áudio anunciava o término da apresentação dos globistas da seguinte forma: “Eles foram aplaudidos de pé nos Estados Unidos, se foi assim com os americanos, por que aqui seria diferente?”.

Voltando ao nomadismo circense, este “espírito” contribuiu para a expansão do circo neste período:

A expansão é o traço mais forte na história do circo no século XIX. A diáspora nesse período é tão notável que muitas famílias circenses, resultantes da estimulante associação entre militares e artistas ambulantes, expandiram para muito longe o campo de atuação. Mais uma vez, foi o espírito nômade que os levou a atravessar o oceano Atlântico em busca de outros territórios para a exibição de seus dotes (ANDRADE, 2006, p. 53).

A colocação de Andrade aponta para o segundo elemento herdado da cultura circense europeia: a importância das famílias.

Pude encontrar famílias em todos os circos visitados, a maioria participando não só da administração do circo como também se apresentando no picadeiro. No Circo Águia Dourada, por exemplo, entrevistei Almiro, o Palhaço Taioquinha, pai da dona do Circo. Ela se apresenta como dançarina e seu filho, neto de Almiro, também é palhaço e se apresenta como o Palhaço Gaiolinha. Em outro circo, o Circo Pindorama dos Sete Anões, entrevistei Cleiton,

o palhaço Tampinha, que me falou um pouco sobre sua família, fundadores do Circo Pindorama:

Meu pai tem 50 anos, desde os 20 anos dele que ele e meu tio é palhaço. São os dono do circo que é o Circo dos 7 Anões né?! Aí eles se juntaram né?! Ele e meu avô que era o dono, meu avô faleceu né?! E ele deixou o circo com eles, vocês tomam de conta aí, antes de falecer e tal, quando ele faleceu, meu pai e meu tio tomaram de conta, os dois se juntaram, são os mais velhos, e construíram e tem mais de 40 anos já. O circo mesmo, Pindorama, depois que meu avô faleceu, tem 30 anos. Só que ele já nasceu em circo né?!

Os grupos artísticos nômades europeus já constituíam famílias entre si, como citado por Andrade, e foram estas famílias que desembarcaram no Brasil no século XIX como confirma Silva:

No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses europeias, trazendo a “tradição” da transmissão oral dos seus saberes. A organização do circo, nos diferentes lugares para os quais os artistas migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar a forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral. Esta forma perdura praticamente até os dias de hoje, particularmente nos grupos circenses itinerantes da lona (2009, p.25).

A autora trabalha com o conceito de circo-família como uma das peculiaridades dos circos brasileiros herdados da cultura circense europeia.

O conceito circo-família foi construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses – a fonte – constituíam matéria-prima de seu modo de viver. A noção geral dada pelo conceito é a de um circo que se fundamentava na família circense. O conceito é complexo, constituído por meio da intermediação dos vários aspectos que conformam essa ideia de família circense. Esses vários aspectos – saberes, práticas e “tradição” – já estavam presentes na formação do circo com a chegada das primeiras famílias no início do século XIX no Brasil (SILVA, 2009, p. 32).

O circo-família, portanto, indica um modo de viver e de construção de conhecimento circense que é transmitido através de gerações. Os membros das famílias circenses faziam parte de toda a estrutura organizacional do circo constituindo relações sociais e de trabalho específicas de acordo com o cotidiano nômade levado pelo seu modo de vida. As funções, como por exemplo, as de artistas, vendedores ou “peões”, eram, muitas vezes, compartilhadas.

O circo, assim, era também visto como uma escola de saberes tradicionais e por muito tempo a única forma de transmissão possível destes conhecimentos. A entrada de pessoas externas ao cotidiano das famílias era rara, mas acontecia de acordo com as relações

estabelecidas (casamento entre circense e não circense, por exemplo) além de alguns que de tão fascinados, acabavam fugindo com o circo muitas vezes também constituindo famílias. Este elemento trabalhado por Silva (2009) ainda está presente nos tradicionais circos populares de hoje. Em entrevista com o Palhaço Fuxiquinho, quando perguntado sobre sua história com o circo, seu relato confirma a tradição nômade e familiar citada:

Já nasci no circo. Minha família já é tradicional de circo. Meu pai já nasceu no circo. Chegou um circo na cidade do meu avô, Arco Verde – PE, e ele se apaixonou pela dona do circo e fugiu de casa com 17 anos. Era peão (montando, desmontando, vendendo pipoca, batendo estaca) e sempre na hora do palhaço ele ficava hipnotizado olhando os palhaços trabalhando. Um dia o palhaço estava doente e o colocaram no seu lugar. Ele foi bem, foi indo, resumindo se transformou num grande palhaço. Fuxico. Com esse circo foi para o Paraguai, Bolívia, Peru e sua esposa faleceu no Peru em meio a uma apresentação. Ele transferiu seu amor à esposa pelo amor à arte. Continuou e nunca mais saiu do circo, mesmo depois voltando para sua terra natal. Voltou para o Peru e conheceu minha avó com 15 anos. E carregou minha avó pro circo, a mãe dos meus pais. Teve três filhos, meu pais e meus tios.

Outro exemplo sobre a relação entre família e circo, no *American Circo*, quando durante o intervalo da apresentação em Campina Grande – PB, tive a oportunidade de conversar com o apresentador, ele me disse que nascera no circo tendo criado seu filho, o palhaço Gasparzinho, junto com os outros filhos. Detalhe interessante é que enquanto conversava com o apresentador, este segurava um bebê em seus braços, seu neto, filho de Gasparzinho.

É possível identificar as famílias que gerenciam os circos e a presença de gerações diferentes da mesma família comprometidas com o tipo de vida nômade e artística. No Circo Irmãos *Power*, a “família *Power*” é formada por 11 irmãos que vivem juntos com o circo em companhia de seus pais, fundadores do circo, e de seus filhos. Este circo, assim como o Circo Pindorama dos Sete Anões, evidencia a fundamentação do circo na família como citado por Silva, o que é representado, por exemplo, nas imagens de propaganda onde a família aparece com vários membros.

Ainda no Circo Irmãos *Power* quando entrevistei o Palhaço Carrapixo, percebi outra possibilidade de organização familiar dentro do circo: membros de famílias tradicionais que viajam com o circo de outras famílias tradicionais. É o caso de Rafael Falcão, por exemplo. Rafael, o Palhaço Carrapixo, é de uma família tradicional de circo, mas mais especificamente de uma família tradicional no Globo da Morte.

Meu pai rodava no globo e minha mãe também né?! (...) então no caso a gente começou mais com o globo da morte, minha mãe rodava no globo, eu tinha 5 irmãos todos também são de circo cada um tá num circo diferente porque cada um

casou né? Criou sua família aí cada um foi prum circo diferente, então meus irmão também são palhaços e também rodam no globo da morte e cada um faz uma função diferente no circo. Mas é muito legal, a gente gosta muito eu tenho meus filhos que rodam também no globo da morte, também são palhaços, meus outros irmãos também, meus sobrinhos, mas a minha família, a trajetória da minha família começou no circo através do globo da morte. Né?!

Rafael vive no Circo Irmãos *Power* com sua esposa e três filhos que também se apresentam no circo como equilibristas e globistas. Rafael também conta que seus irmãos estão espalhados por outros circos no Brasil, o que pude constatar quando estive no Real Circo onde seu irmão se apresenta como globista e malabarista. Este irmão, inclusive, é namorado da filha do dono do Real Circo, ela também se apresenta no Globo da Morte.

1.4 O circo-teatro e outras características do circo brasileiro

Quando o circo e sua cultura chegam ao Brasil, os elementos herdados se misturam ao modo de vida nacional e às realidades sociais e culturas existentes. Assim, cria-se uma nova perspectiva de cultura circense brasileira. Segundo Silva,

No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses europeias, trazendo a “tradição” da transmissão oral dos seus saberes. A organização do circo, nos diferentes lugares para os quais os artistas migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar a forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral. Esta forma perdura praticamente até os dias de hoje, particularmente nos grupos circenses itinerantes da lona (2009, p. 25).

Uma das transformações que o circo brasileiro promoveu foi a sua diversificação de atrações. O picadeiro, muitas vezes, serviu de palco para músicos locais mostrarem seus trabalhos, mas também para a apresentação de peças teatrais muitas vezes encenadas pelos próprios palhaços. Esse modelo de circo ficou conhecido como Circo-Teatro:

O contato ininterrupto que os circenses estabeleceram com o teatro e seus artistas possibilitou o desenvolvimento de uma modalidade de espetáculo diferenciada: o circo-teatro. Se as cidades brasileiras, especialmente as do interior do país, ansiavam pela representação teatral, durante um longo período coube ao circo a satisfação desse desejo. Em plena época de predomínio do romantismo na capital federal e nos principais palcos do país, o circo, à sua maneira, o que quer dizer, enfatizando o melodrama, estendeu esse ideário às mais diversas localidades (BOLOGNESI, 2003, p. 51).

Apesar de considerada tipicamente brasileira, um modelo parecido com Circo-Teatro

foi feito por Franconi, já citado anteriormente. Segundo Andrade,

Enquanto Astley deu prosseguimento às atividades em solo francês, Franconi afastou-se do miolo urbano, dirigindo-se às regiões mais afastadas. Lá ergueu seu próprio circo em um local notadamente marcado pela tradição popular. Nesse novo espaço, mais uma vez inspirado, Franconi construiu não apenas o picadeiro tradicional, mas reservou um quarto da plateia circular, para que ali se levantasse um palco nos moldes convencionais. Os cavalos não tinham acesso a esse espaço e os atores representavam, sem concorrentes, as tradicionais pantomimas. Não há como negar que nesse preciso instante estava definitivamente criado o conceito de circo-teatro (2006, p. 47).

A estrutura do circo de Franconi assemelha-se ao circo-teatro brasileiro pela maior proximidade entre artistas e público favorecidos pelo formato e localização do palco e pela disposição da plateia, no entanto, a diferença está na própria estrutura do espetáculo e nos tipos de apresentações oferecidas. Os circos brasileiros representaram um importante papel na disseminação da cultura pelo país por sua oferta diversificada de atrações artísticas que acabaram transformando o espaço em locais de convivência e socialização (BOLOGNESI, 2003, p. 52). Por seu caráter nômade, as companhias têm historicamente se deslocado através das zonas rurais brasileiras, atingindo cidades cujos acessos a polos de arte e cultura ainda são difíceis. Para Silva,

O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX, como se observa na própria forma de se apresentarem – “Companhia Eqüestre”, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Coreográfica, Mímica, Bailarina, Musical (...), resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX. O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro (2007, p. 82-83).

O termo circo-teatro é utilizado principalmente para os circos que apresentavam encenações teatrais mais marcantes com ou sem a presença dos palhaços. Esse modelo é mais comum na região sudeste do país (BOLOGNESI, 2003), no entanto, os circos no nordeste desempenham a mesma função social como polo cultural de atrações e para promoção de modalidades artísticas locais.

Essa característica dos circos no nordeste pôde ser identificada na pesquisa, por exemplo, na noite de estreia no Real Circo, onde um grande cartaz fazia a propaganda de que o Real Circo era o “circo do Faxinildo” e que o humorista, junto com Xaropinho, iriam se apresentar aquela noite. Faxinildo é um comediante conhecido na televisão brasileira por participar do Programa do Ratinho, assim como o boneco Xaropinho, atração antiga e constante do programa. Faxinildo, assim como Didi dos Trapalhões ou Tiririca, é um artista de circo que se tornou conhecido após trabalhar na televisão.

Algo parecido aconteceu com o Circo Irmãos *Power* quando anunciaram que o comediante Tirulipa, filho do comediante e deputado federal Tiririca, iria se apresentar em uma das noites do circo. Estes exemplos demonstram, inclusive, a relação existente no Brasil entre circo e televisão.

As formas de entretenimento de algumas regiões, muitas vezes, limitavam-se à televisão. O circo, assim, representava uma novidade quando chegava (e ainda chega) em algumas destas cidades, não só pelas escassas formas disponíveis de lazer, mas também pela “magia” já popularizada do circo.

Durante muito tempo, antes da televisão e do rádio, cabia ao circo o papel de trazer para a vida das pessoas um mundo estranho e mágico, de maneira inesquecível. Tanto é que tais memórias atravessam gerações. As memórias de infância tornam-se, então, outra possibilidade de se contar um pouco da história do circo, a partir do ponto de vista da criança, mesmo quando é o adulto quem fala (ROCHA, 2012, p.74).

A concorrência com o surgimento de outras formas de entretenimento, como a televisão, inicialmente não foi tão fácil. Em conversa realizada com o Palhaço Biribinha, natural de Arapiraca – AL, por ocasião de uma oficina realizada em João Pessoa – PB em 2013, ele, que é de família tradicional de circo, comentou que a televisão, assim que chegou ao Brasil, foi um problema para os circos, pois muitos não queriam assistir aos espetáculos para não perderem os programas televisivos. Assim, os circos tiveram que se adaptar aos horários dos programas e no caso do pai de Biribinha, então dono do circo, optou por colocar uma televisão dentro do circo para que as pessoas assistissem ao programa (as novelas) embaixo da lona para começar o espetáculo logo ao seu término.

Uma questão importante a ser levantada na presente discussão diz respeito às diferenças que os circos brasileiros possuem entre si. Para muitos autores e artistas, eles podem ser vistos como circos de pequeno, médio ou grande porte e esta diferença são indicativas das estruturas e do formato dos espetáculos de cada um deles. Para se

compreender melhor estas diferenças, Magnani em sua pesquisa sobre circos em São Paulo, relata que

Alguns deles – de grandes dimensões, conservando elementos da antiga arte circense, como números equestres, animais amestrados, malabaristas, acrobatas, etc. - são dotados de infraestrutura e meios técnicos que permitem a apresentação de espetáculos luxuosos e variados, possibilitando ademais longos períodos de permanência num mesmo local. A grande maioria, porém, é constituída por circos-teatros e de “variedades” de pequeno e médio porte, que conservam do circo convencional a mesma estrutura de organização, a forma física (o toldo de lona, as arquibancadas) e a tradição do deslocamento periódico. Nestes, o espaço do picadeiro é geralmente ocupado por cadeiras e, na direção oposta à da entrada, levanta-se o palco (2003, p. 31).

Hoje já não é comum à utilização de animais nos circos brasileiros embora o Circo Irmãos *Power* tenha como atração as acrobacias com touros. Em muitos estados as apresentações com animais não são mais permitidas³. Outra diferenciação entre estes circos é levantada por Rocha (2013) em sua etnografia realizada no Grande Circo Popular do Brasil (atual Marcos Frota Circo Show). Segundo o autor,

Também a arquitetura e o espetáculo servem de parâmetro na diferenciação do circo no Brasil: “tapa beco”, “pau a pique”, “pau fincado”, “pavilhão”, “circo-teatro”, “circo americano” e “circo de variedades” são alguns dos mais conhecidos tipos de estrutura e organização circense utilizadas ao longo do tempo. Confirmando parte dessa história de diferenças, na região Nordeste do Brasil, encontramos irônicas denominações para o circo como “tomara que não chova” e “pinico sem tampa”. O circense do Grande Circo Popular do Brasil tende a classificar o circo em duas modalidades: tamanho e estilo. Assim, se fala comumente em circos pequenos ou grandes, sendo o tamanho índice da condição econômica do circo, pois, normalmente, o circo pequeno é pobre e o circo grande é considerado rico (ROCHA, 2013, p. 42).

Bolognesi (2003) também utiliza “pequenos”, “médios” e “grandes” para diferenciar os circos corroborando as classificações utilizadas por Magnani (2003). É visível a classificação dada pelos autores a partir da estrutura física dos circos, no entanto, as classificações não são tão claramente estabelecidas. Pude observar, por exemplo, diferenças nas estruturas de alguns circos como na qualidade e na existência de alguns equipamentos, na quantidade de pessoas e na qualidade das apresentações, por exemplo, a apresentação do Globo da Morte pelo *Le Cirque* contou com quatro motociclistas ao mesmo tempo em seu interior, já no *American Circo* a apresentação contava apenas com um “globista”. No Real Circo foram três globistas, enquanto o Circo Irmãos *Power* tinham apenas dois. O número de

³ Segundo a Agência Câmara Notícias (2015), em matéria datada de 27/03/2012, o Projeto de Lei 7291/06 pretendia estender a proibição para todo o território nacional. A lei, contudo, ainda não foi votada.

globistas indica uma maior possibilidade de mais artistas “qualificados” participarem do quadro de artistas do circo, o que influencia para o seu tamanho.

Quanto à qualidade dos equipamentos, o estado do “Globo” no *American Circo* parecia bem menos seguro que o dos outros circos, uma vez que as peças do globo de metal no primeiro aparentavam ferrugem e amassados, provavelmente decorrentes do tempo de uso, diferente do outros que aparentavam estar mais bem conservados. A questão da qualidade e conservação dos equipamentos evidencia a melhor estrutura de alguns circos o que implicam também na repercussão que possuem.

Outra diferença está no formato das arquibancadas. No *American Circo* e no Circo do Fuxiquinho, as arquibancadas eram feitas com estruturas de metal ligadas por pedaços de madeiras que serviam como assento para os espectadores. Essa estrutura passa pouca confiança, principalmente se comparadas aos do Circo Irmãos *Power* e Marcos Frota Circo Show, cujas arquibancadas eram cadeiras de plástico fixas. Outras observações ainda podem ser citadas como o tamanho e qualidade das lonas e do picadeiro, o número e o tamanho dos caminhões para transporte, a quantidade de pessoas que viajam com circo, os preços das entradas, entre outros.

No Real Circo conversei com Emerson que é responsável pela iluminação do circo, sobre as diferenças existentes entre estas classificações. Emerson indicou o Real Circo como um circo médio, falou que a lona tinha 38 metros e um circo grande teria em média mais de 40. O Real possui 4 torres e ao falarmos do Fuxiquinho Circo, ele me disse que a lona de lá era menor e só tinha dois mastros mas que era considerado um circo “grande”. A definição para circo “grande” ou “pequeno”, para Emerson, parece estar mais próxima ao poder econômico e à fama do circo, essa fama sendo construída a partir da estrutura interna do circo, a quantidade e a qualidade dos equipamentos a disposição e o contingente de pessoas. Ele falou da estrutura interna do Fuxiquinho que apesar de ter menor lona e menos mastros, possuía mais e melhores equipamentos além de já ter um grande nome no meio circense⁴.

As diferenças observadas não deixam claras as classificações colocadas por Magnani (2003) também utilizadas por Bolognesi (2003), porém parto delas como uma base referencial por acreditar que a separação proposta por Rocha vinda dos próprios circenses é demasiada simplificadora. A divisão entre circos “pequeno”, “médio” e “grande” para esta pesquisa, tenta ser vistos principalmente a partir dos olhos dos circenses como Emerson, mas, importante

⁴ Seria possível, nesse ponto, trazer um debate sobre campo e capital simbólico e econômico de Pierre Bourdieu, no entanto, iniciar esta discussão exigiria tomar um importante espaço para argumentação e mais uma profunda pesquisa por outros circos que não serão analisados neste trabalho.

para este trabalho, é o tipo de participação e o espaço dado ao palhaço que variam entre os circos. Pude observar que em alguns destes, como no Circo do Fuxiquinho, no *American Circo* e no Circo Pindorama dos Sete Anões, o palhaço possui um papel de maior protagonismo confirmado pelas constantes entradas e maior tempo concedido para sua apresentação, além do uso frequente da fala. Estes detalhes serão mais bem explorados no próximo capítulo.

Os circos que dispõem de maior espaço dado ao palhaço são, pelo que foi possível observar, os que correspondem à classificação de Magnani (2003) e Emerson de circos “pequenos” e “médios”, embora esta também não seja uma regra já que pude sentir este espaço dado ao palhaço no Circo do Fuxiquinho por exemplo. Dos circos analisados, portanto, se enquadram nessa classificação o Circo do Fuxiquinho, *American Circo*, Real Circo, Pindorama dos Sete Anões, Circo Irmãos *Power* e o Circo Águia Dourada, enquanto o *Le Cirque* e o Marcos Frota Circo Show serão considerados como circos “grandes”. Ainda podemos incluir como um exemplo de circo “grande” que possui grande estrutura, fama e pouca projeção dada ao palhaço o *Cirque du Soleil*, embora a análise deste não faça parte da presente pesquisa.

Uma questão importante destes circos brasileiros, como já citado, diz respeito à sua forma de organização familiar que também é mais visível nestes tipos de circo. Ruiz (1987, p. 24) associa os pequenos e médios circos à questão da organização familiar, uma vez que “o grosso da profissão, ainda está representado pelos circos de tamanho médio e pequeno, os chamados cirquinhos de periferia, muitos dos quais compostos por uma só família que faz de tudo como o faziam seus pais, avós, e gente até mais antiga” Para Magnani:

A estrutura do circo repousa na família extensa do proprietário, ou então do empresário, quando é arrendado. Esposa, filhos, nora, genros, netos constituem a base da atividade circense, fornecendo a principal mão de obra tanto para o setor artístico (atores, músicos, bailarinas, malabaristas, etc.) como para as outras funções (secretário, capataz, bilheteiro, porteiro, ensaiador, ponto, cenógrafos, eletricitistas, etc.) as quais na maioria das vezes são desempenhadas por poucas pessoas, acumulando as tarefas (2003, p. 42).

Este aspecto do circo fica claro desde o momento da entrada em que se compra o ingresso, atravessa a “praça de alimentação” até o acesso aos assentos, visita a praça durante o intervalo e faz todo o caminho de volta na saída. Nos espetáculos assistidos no Circo do Fuxiquinho e no *American Circo*, pude perceber esse detalhe, primeiro, com o palhaço Gasparzinho, que antes de ter entrado caracterizado como palhaço, realizou um número de

equilibrismo e outro de malabarismo em momentos diferentes do espetáculo. Outra questão curiosa foi que durante o intervalo, Gasparzinho estava entre o público, caracterizado, vendendo maçãs do amor sem, contudo, descaracterizar-se do personagem. O mesmo aconteceu na maioria dos circos, como por exemplo, o Circo do Fuxiquinho onde o palhaço Rolinha, caracterizado, ficou entre o público também vendendo maçãs do amor. No Real Circo, o Palhaço Geleia era quem sempre vendia algodão doce. A maioria dos artistas desempenha, na verdade, mais de uma função no circo.

Ter mais de uma ocupação dentro do circo, inclusive, acredito fazer parte de certo *habitus*⁵ circense pelo que cita o Palhaço Xavetinha em um trecho de sua entrevista:

porque sempre o povo diz: assim, circo num... o povo não tem valor ao circo, é vagabundo... é nada. O caba diz se o caba é vagabundo se vier trabalhar umas armação com a gente. Né pra todo mundo de cidade que quer vir trabalhar não. Eu queria todo o povo de rua que viesse passar pelo menos uma semana aqui com a gente pra ver o rojão. Aí o caba diz circo é isso, é nada, circo o cara tem que dar muito valor porque circo hoje você trabalha demais, força muito pra agradar ao povo.

A fala de Lulu, o Palhaço Xavetinha, aponta para uma grande quantidade de atividades desempenhadas no circo que não estão apenas no espetáculo, mas em todo seu entorno envolvendo todos os funcionários independentes de serem artistas. Outro funcionário do Real Circo, Henrique, também me relatou algo parecido ao criticar as escolas de circo:

eles ensinam só a arte. A arte é fácil de aprender o problema é que não ensina a essência. Pra conhecer a essência tem que estar aqui, pisando em lama, pisando em merda de cachorro, trabalhando de noite e de dia. Não importa se é dono, artista, trabalhamos juntos para descer e subir a lona. As vezes chega alguém aqui com um currículo e um tecido na mão dizendo que fez curso não sei aonde. Isso não significa nada para mim, tem que ter essência. Só sabe o que é quem vive.

No *Le Cirque* não foi possível perceber a presença de um mesmo artista realizando mais de uma função. Quando os motociclistas tiraram os capacetes ao término do globo da morte, foi possível perceber que um deles era um dos palhaços que tinha entrado anteriormente, por exemplo, e também havia outro que realizou um número no tecido, mas ambos apenas como atrações, nenhum deles foi visto vendendo algo ou mesmo presente na praça de alimentação como visto nos outros circos. Existe, portanto, uma diferenciação nas funções dos integrantes dos circos pequenos, médios e grandes, que diz respeito ao maior

⁵ O conceito de *habitus* aqui será utilizado de forma limitada com fim de complementação e contextualização ao assunto dado. O aprofundamento no conceito e no contexto aplicado abriria uma ampla discussão que, embora interessante e enriquecedora, não será utilizada nesse trabalho.

acúmulo de funções que variam entre apresentações artísticas, vendas durante o intervalo e outras funções.

Independentemente do tamanho do circo o palhaço está presente em todos os seus formatos. Nos grandes, ele é secundário, suas apresentações muitas vezes são mudas, preenchendo um espaço que serve como intervalo para montagem de equipamentos entre uma e outra apresentação. Já nos médios e pequenos circos sua imagem é central e ele desempenha papel de profunda importância dando, muitas vezes, nome ao próprio circo como no caso do palhaço Fuxiquinho, dono do Circo do Fuxiquinho. Segundo o palhaço, o termômetro para o bom circo é se o palhaço é bom ou não é. Ele mesmo conta que no início de sua carreira como palhaço, a sua inexperiência no circo de seu pai conduziu-os à falência. E o que ele mais ouvia das pessoas que iam assistir ao espetáculo era “Ô palhaço sem graça”. A qualidade do palhaço é, assim, fator diferenciador para a popularidade destes circos. A opinião da importância do palhaço para o circo dada por Fuxiquinho é praticamente confirmada por todos os entrevistados, por exemplo, pelo Palhaço Carrapixo:

a trajetória da minha família começou no circo através do globo da morte. Né?! Mas aí a gente vai aprendendo de tudo um pouco no circo e no meu caso eu gostei, inclusive hoje eu gosto mais da parte cômica né?! Que é a parte de palhaço que é onde eu me dedico mais. Né? Porque tem gente que acha que palhaço é como se fosse uma brincadeira e o palhaço principalmente no circo, é a profissão mais séria que tem no circo, porque se você não fizer o povo que vem no circo né?! A plateia rir, aí porque a referencia do circo é o palhaço então é bem sério assim, é legal, a gente se diverte mas tem que ser com seriedade também pra poder ficar um bom palhaço, tem que se dedicar e tudo.

Os circos grandes não dão tanta ênfase ao palhaço como os pequenos e médios. No espetáculo apresentado pelo *Le Cirque*, por exemplo, os palhaços fizeram intervenções rápidas utilizando apitos, com a exceção do palhaço Foliquito que levou ao picadeiro cinco pessoas para um esquete de luta de boxe⁶. Toda a esquete foi realizada sem o uso da voz do palhaço. Sobre isso, Bolognesi considera que

Os grandes circos dedicam-se exclusivamente à apresentação de atrações circenses (...) o palhaço tem uma performance rápida, tempo necessário à preparação do picadeiro para números artísticos que exigem aparelhos sofisticados, como é o caso de um trapézio voador ou de uma jaula para as feras etc. (...) Em geral, dadas as proporções da casa de espetáculos, a participação dos palhaços centra-se em reprises mudas, com predomínio do gesto e de aparelhos cômicos igualmente grandiosos (piano que se rompe, máquina fotográfica que explode etc.), recursos explorados à

⁶ Nesta esquete, cinco pessoas são levadas ao picadeiro e quatro delas são posicionadas em formato quadrangular. O palhaço passa uma fita ao redor delas agora caracterizando-os como ringue. A quinta pessoa é deixada dentro do ringue e recebe luvas de boxe para dramatizar, junto ao palhaço, uma luta entre os dois.

O formato de apresentações de palhaços no *Le Cirque* é parecido com o do Marcos Frota Circo Show. Três esquetes de palhaço foram apresentados, em dois deles o palhaço não falava, apenas usava o apito para alguma interação rápida com a plateia ou reagia à voz do mestre de pista. O terceiro esquete que trazia um número musical com uma bateria feita toda de penicos, foi a única entrada de palhaços a utilizar voz.

É possível perceber a importância do palhaço para os circos pequenos e médios também pelas propagandas na cidade e na entrada do circo. No *American Circo*, por exemplo, todas as barracas de lanches têm a foto do palhaço Gasparzinho junto ao seu bordão “Adoooreeeii”. O Circo do Fuxiquinho, além de levar seu próprio nome, ainda possui fotos dos seus vários artistas espalhadas na entrada, dentre eles, o Palhaço Relampinho, Rolinha e o próprio Fuxiquinho.

É importante ressaltar que as experiências aqui relatadas correspondem a espetáculos presencialmente assistidos no estado da Paraíba. Bolognesi (2003) ao falar de suas visitas aos circos, observou que existiria um possível “predomínio das entradas faladas nos circos nordestinos que procuram a comicidade no jogo de palavras e nas piadas, independente de serem grandes ou de menor porte” a afirmação parece ser verdadeira o que se refere ao palhaço nordestino ter maior tendência a realizar entradas faladas, O Palhaço Carrapixo confirma o que foi dito por Bolognesi (2003):

aqui é porque eu sou palhaço bem nordestino né?! Meu sotaque é nordestino apesar de ter nascido no Rio Grande do Sul, meu sotaque é nordestino, então assim... os melhores palhaço são daqui do Nordeste, tanto é que tem muito circo que vem buscar palhaços aqui porque palhaço hoje em dia falando é principalmente, o palhaço que fala é o que está em alta (...) aqui é muito bom de trabalhar porque aqui é mais quente você pode até falar umas piadinhas mais quente, não de quase duplo sentido que aqui não pode, já pro lado de lá de Minas pra cima já não pode, você precisa ser um palhaço mais light porque o pessoal já é outra cultura né? (...) você não pode também ser um palhaço muito pesado e não pode também ser um palhaço assim muito monótono porque o pessoal não... tem que ser um palhaço que caia no gosto, você tem que ter as piadas certas e palhaço depende muito do público.

Para o Palhaço Taioquinha, comparando suas experiências de atuação no nordeste (sendo ele alagoano) e no Pará, o público nordestino possui, de fato, um estilo quase único e o que intervém em sua performance é a disposição da plateia:

Pra mim só encontrei diferença no Pará. No Nordeste é tudo parecido, tudo igual. Que se você sair da Bahia até o Ceará o estilo é um só. A plateia muda, tem uma plateia quente outra fria, mas o jeito, o estilo é um só. Só achei diferença no Pará.

No Pará que eu achei diferença, sofri um pouco, passei umas três ou quatro cidades sem agradar mermo. Mas depois que eu caí, como se diz, no estilo do povo do Pará, o paraense

Essa relação existente entre o público e o palhaço será melhor abordada no próximo capítulo.

Ainda para caracterizar melhor os circos pequenos e médios, vale a pena percebê-los, assim como fala Magnani, também lembrando o que já foi citado por Burke (1989), como um tipo de empresa popular:

O circo é uma empresa, com divisão de trabalho, pesquisa de mercado e um sistema de deslocamento periódico, oferecendo um produto específico, o espetáculo (...). É, no entanto, uma empresa pobre: seus consumidores são pessoas de baixo poder aquisitivo, os recursos são limitados, e sua capacidade de acumulação é nula. É ademais uma empresa “colada” ao público: em primeiro lugar porque seus produtores – proprietários, empresários, artistas e empregados – oriundos dos mesmos estratos sociais que esse público, participam da mesma condição de vida. (...) Por outro lado, dirigida por “especialistas”, não se distancia de sua plateia, cujos gastos e preferências determinam o caráter do espetáculo e que ademais participa dele ativamente (2003, p. 49).

Antes de entrar nos aspectos que compõem o palhaço, e mais precisamente, os palhaços destes circos populares, que serão trabalhados no capítulo 2, é interessante algumas considerações prévias sobre o processo de aprendizado da arte circense e *clownesca* a partir do circo e de outros meios que atestam a constante expansão destas artes.

1.5 O surgimento de novos espaços de conhecimento circense e *clownesco*

Uma questão peculiar da cultura circense, como já citado, é o fato de que o ensinamento das técnicas, o aprender a ser circense, tradicionalmente, passa de geração a geração entre pais e filhos que já nascem dentro do circo. Pude perceber isso em entrevista com o Palhaço Fuxiquinho que conta que já aos 16 anos se apresentava como malabarista e trapezista. Sua história de iniciação como palhaço se deu após o sumiço do único palhaço que a companhia do seu pai tinha. Segundo Fuxiquinho, ao mudarem de cidade, o palhaço:

Foi embora fugido, sumiu. No dia da estreia, sexta-feira, cadê o palhaço? Nada de palhaço meu pai falou “quem vai é você”. Falei “vou nada”, eu tímido que só a... Num vou, vai, num vou, vai... Estreei aqui na Paraíba na Catingueira. Minha sorte é que fazia 18 anos que não vinha um circo pra lá. Assim que entrei o povo já ria. Me jogaram lá dentro já cheguei tropeçando derrubando tudo. O povo já riu. Aquele palhaço “hã”, “oi”, “é”... Aquele negócio bem sem noção.

A formação do artista circense tradicional se faz, como no caso de Fuxiquinho, através da família tendo também o desenvolvimento de várias atividades diferentes como característica.

A forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas se referia a todos os aspectos que envolviam aquela produção e que implicavam um processo de formação/socialização/aprendizagem, bases de estruturação e identidade. Mesmo que o artista circense resolvesse seguir carreira individual e fora do circo, o seu processo de formação acontecia neste modo de organização e de transmissão do saber coletivo (SILVA, p. 24, 2007).

Henrique do Real Circo é um bom exemplo dessa forma de transmissão de conhecimento. Hoje trabalha no circo como soldador entre outras funções, mas é de família tradicional de circo e foi trapezista durante muito tempo. Já não se apresenta mais como trapezista, no entanto, me disse que estava ensinando seus dois filhos pequenos que vivem com ele no Real Circo a arte do Trapézio para que também se tornem trapezistas um dia.

A transmissão de conhecimento circense se deu por muito tempo através unicamente das famílias tradicionais, no entanto, o aprendizado destas técnicas não está mais sendo exclusivos dessa tradição. Hoje são muitas as oficinas e *workshops* baseados nas técnicas circenses que possibilitam o seu aprendizado para aqueles que não nasceram no circo. O ensinamento das artes circenses fora das lonas se deu, inicialmente, com a criação, em 1978, da Academia Piolin de Artes Circenses em São Paulo e com a Escola Nacional de Circo, em, 1982 no Rio de Janeiro (SILVA, 2009; RUIZ, 1987). Sobre esta nova forma de transmissão, Rocha considera que:

Se, tradicionalmente, a mediação era feita principalmente de dentro para fora, agora parece estar se invertendo o polo da relação quando a invasão ocorre de fora para dentro. Antes o circo invadia as cidades, e muito dos seus artistas migravam para o cinema, o teatro e a televisão; agora são as cidades, com os seus performers de classe média e adolescentes em situação de risco, que estão invadindo o circo (ROCHA, 2013, p. 25).

A fala de Rocha (2013) torna claro o processo de expansão da cultura circense para além das organizações familiares tradicionais. A consequência disso é uma proliferação de artistas ligados às técnicas circenses e uma crescente utilização de sua arte por outros meios. Outra vertente de manifestação da cultura circense citada por Rocha são os projetos sociais que partem da perspectiva do Circo Social como forma de transmitir cidadania para crianças em situação de risco. Um destes espaços é o Centro Cultural Piollin em João Pessoa – PB. A

filosofia do Circo Social busca unir a cultura circense com educação social:

Educar com o circo é apostar na alegria e recuperar todo o potencial civilizatório de uma arte milenar, que desde suas origens, teve por base a diversidade, a aceitação do outro, o sentimento do fantástico e do mágico, a superação dos limites, a convivência e criação coletivas e acima de tudo, a brincadeira e o jogo levados a sério. São estes alguns dos elementos que baseiam a concepção do Circo Social. O Circo Social sonha com um mundo diferente, integrado e solidário, que se aceite como o que é: um lugar de todos, redondo, itinerante e a céu aberto (BARRIA, 2006).

Entre as possibilidades de aprendizado oferecidas nestes novos espaços de saberes circenses estão o malabarismo, as oficinas aéreas (tecido, trapézio) e, claro, as oficinas de palhaço. Se no mundo tradicional circense a criança já cresce aprendendo as esquetes clássicas, e assim como Fuxiquinho, entra no picadeiro sob o tradicional empurrão, métodos teatrais foram buscar no explorar do ridículo, representado pelo *clown*, uma forma de desenvolvimento para os atores através do teatro. Jacques Lecoq teria sido o responsável pelo método que consiste no explorar desse ridículo para revelação do seu próprio “eu”.

A construção do *clown*⁷, para Lecoq (2010, p. 213), é feita a partir da exploração do próprio ridículo do ator, uma vez que “o *clown* não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos *clowns*. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir” Esse processo conduz o ator a encontrar a sua identidade *clown*, uma busca por suas próprias fraquezas e a sua exposição através da figura do palhaço que ao serem expostas, provocam o riso. Portanto, o *clown* “não é personagem. Ele é simplesmente” (BURNIER, 2009, p. 217).

Existe diferença nas formas de aprendizado entre o palhaço do circo tradicional e dos formados no teatro (através também de oficinas e *workshops*) que podem ou não ser atores por formação⁸. O que há em comum sobre o uso do palhaço em ambos os espaços é o caráter subjetivo dado ao personagem que junta a personalidade individual daquele que o interpreta com o conjunto de informações visuais que compõem a imagem tradicional do palhaço (BOLOGNESI, 2003).

É possível notar, portanto, que ambas as correntes trabalham a formação do palhaço de formas diferentes, o que acaba refletindo em suas formas de atuação. O elemento “ridículo”, no entanto, está presente em ambas as vertentes por ser um elemento próprio do “ser

⁷ Veremos ao longo do trabalho que os termos *clown* e palhaço, embora sinônimos, tem origens e significados diferentes.

⁸ As oficinas, geralmente, não são destinadas apenas para atores profissionais mas também para curiosos que buscam aproximar-se da arte *clownesca* mesmo sem estar em um curso de teatro (meu caso).

palhaço”.

CAPÍTULO 2 – O PALHAÇO E SEUS ELEMENTOS

2.1 Herdeiro da cultura cômica popular

O primeiro ser humano a rir, a despertar a emoção da alegria e o manifestar através do simples sorriso ou da mais barulhenta gargalhada teria rido sozinho? Teria rido de algo material ou teria rido de outro homem? E o quê, nesse homem, despertaria o riso do outro? Partindo disso podemos pensar “e quem teria sido o primeiro homem a fazer rir?”, ou seja, quem foi que descobriu que o ser humano poderia fazer o outro rir e assim o fez de forma intencional? E por que faria isso? São perguntas que não tem respostas em absoluto, mas que despertam certa reflexão já que podemos imaginar que é praticamente impossível pensarmos uma fase do ser humano em que a comédia e a emoção do rir e fazer rir não estivessem presentes.

Para chegarmos ao palhaço moderno, tal qual o conhecemos hoje, e compreendermos os elementos que compõem sua imagem e sua “função social” de fazer rir, creio ser necessário considerarmos um pouco da importância do riso e de seus principais agentes pela história para, assim, construirmos uma visão sociológica sobre o seu desenvolvimento histórico e dos elementos que o compõem para também compreendermos um pouco sobre o fenômeno do risível a partir de distintos contextos sociais.

Durante a Idade Média, eram comuns festividades realizadas pela população que se reunia em virtude de alguma celebração específica (que poderia ser religiosa ou não) constituindo espaços públicos onde a liberdade de ser e de falar, ou de uma maneira mais simples, de brincar, eram a principal atração. Uma destas festas que proporcionavam essa condição livre de associações foi o carnaval, cuja liberdade temática possibilitava às pessoas vivenciarem dias distintos dos que eram cotidianos.

Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (BAKHTIN, 2013, p. 8).

Para Bakhtin (2013), que trabalha em *Cultura Popular na Idade Média e no*

Renascimento os elementos cômicos presentes da época, a cultura cômica, ou a cultura do riso, sempre acompanhou essas manifestações populares que ocorriam nas praças ou nas feiras públicas. Estes espaços tornavam-se centros de reunião de pessoas que encontravam nessas celebrações possibilidades de sentir um mundo distinto do que estavam habituados. Essa condição era possível dada as emoções e a excitação causada pelo riso popular durante as festas, o “riso carnavalesco”, que permitia, mesmo que momentaneamente, reverter condições hierárquicas uma vez que a universalidade do riso afetava a todos os participantes.

Durante essas festas populares, os valores contidos em seus rituais transformavam o sentimento das pessoas deixando-as em um estado tal de espírito que elas se sentiam sob um mesmo nível de liberdade e igualdade que rompia momentaneamente as divisões sociais existentes. Ali deixavam de lado suas posições sociais “oficiais” para se equipararem sob as não regras de um espaço onde todos eram iguais e podiam comunicar-se livremente.

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeitos, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 2013, p. 9).

A cultura cômica popular manifestada durante as festas e o carnaval construía, portanto, uma “segunda vida” possibilitada pela paródia da vida ordinária, oficial.

Como “agente” do riso, podemos considerar o palhaço atual como um herdeiro do riso carnavalesco, em figuras como o bufão ou bobo da corte, já que estes “são as personagens características da cultura cômica da Idade Média” (BAKHTIN, 2013, p. 7). O bufão, para Burnier,

é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas [...]. Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade, [...]. O bufão é grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da lepra das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora (2009, p. 215-216).

A figura do bufão é bastante antiga na história da humanidade. Segundo Thebas,

No Antigo Egito havia os dangas, pigmeus africanos que entretinham os faraós. Vestidos com uma pele de leopardo, eles imitavam Bes, um deus anão protetor da família, e também dançavam de um jeito tão divertido que faziam “a corte rir e o coração do rei se regozijar” (2005, p. 22).

Podemos perceber o bufão como uma espécie de ser socialmente avesso, intencionalmente ou não. Suas possíveis deformidades o separam do conjunto de pessoas consideradas “normais” e “sadias” para a vida social. Além das deformações físicas, o seu descontrole emocional também o impossibilita de ser devidamente aceito em uma sociedade em que as coerções existentes obriguem-no a controlá-las. O bufão percebe que suas “imperfeições” o colocam à margem da sociedade e é justamente esta condição, o perceber ser ridicularizado por ser marginal, que o concede liberdade para ridicularizar o que lhe é socialmente imposto como normal, ou seja, como ordem ou poder, em outras palavras, a competência adquirida pela consciência de sua posição o empodera para agir e falar ignorando e criticando as coerções sociais que o impelem, assim como à todos os indivíduos, a incorporar as regras “oficiais” pretensamente ligadas à perfeição do comportamento humano.

O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi seu porta-voz (BAKHTIN, 2009, p. 80).

Já o bobo da corte remete ao personagem que habitava os castelos e tinha por função entreter as pessoas através do riso.

Durante a Idade Média, onde houvesse um senhor, um poderoso, fosse ele um conde, barão, bispo, abade, príncipe ou rei, haveria um bobo da corte. Uma corte que se prezasse deveria ter pelo menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados. Esse poderia ser corcunda ou com qualquer deformidade física ou de caráter que, na condição de bobo, seria bem aceito. Assim, eles se apropriavam dos próprios “defeitos” para se fazerem engraçados ou provocadores (PIRES, 2010, p. 11).

Segundo Castro, os bobos tinham uma caracterização bem específica:

Na cabeça, um chapéu cheio de longas pontas com guizos em cada uma delas. Na mão, um cetro – a *marotte* –, símbolo da loucura. A roupa é colorida, com triângulos de cores diferentes, como a de um Arlequim. Na cintura, uma espada de madeira e um bastão com uma bexiga de porco cheia de ervilhas secas que, de quando em quando, ele bate no chão, pontuando suas brincadeiras com um som forte e cômico. Os bobos usavam, preferencialmente, verde e amarelo - e essas cores não eram

aleatórias. O verde era a cor do chapéu colocado sobre a cabeça dos devedores expostos no pelourinho, no meio da praça. Verde era também a cor do solidéu dos condenados às galés. Já o amarelo era a cor da traição, da felonía. O carrasco pintava a porta da casa dos acusados de lesa-majestade de amarelo. Era a cor dos lacaios e a marca dos judeus (2005, p. 33).

Os bobos da corte seriam, portanto, bufões que assumiam papéis “oficiais” nos reinos. Por terem as mesmas características, eram também marginalizados e por isso ridicularizados pelas pessoas que debochavam de seus defeitos. Este debochar era aproveitado como divertimento para o rei ou faraó para alegrar seus súditos. A condição de marginalizado e jocoso do bobo, de louco, muitas vezes conferia-lhe a insígnia de profeta ou de mago, já que fazia rir e, por ser considerado um ridículo inexpressivo, se tornava uma espécie de caricatura do rei simbolizado pelo chapéu que lembrava uma coroa invertida e que, além do mais, era o único que podia falar o que quisesse dos atos do próprio rei, ou seja, por ser ridículo também ridicularizava-o. Como disse Pires (2010, p. 12), “se o bobo é a cópia ridícula do rei, liberta momentaneamente o mesmo de seu status social”.

Ao utilizar o cômico para expor as fraquezas e o ridículo do rei, os bobos ofereciam a visão desmistificada de um soberano que é sujeito a falhas, passível de erros sendo, portanto, humano. Era uma exposição que contrastava com a relação hierárquica existente. Mais uma vez compreendendo esta capacidade de forma simbólica, o fato de um único personagem ser capaz de expor as fraquezas ou o ridículo dos soberanos e torná-los motivo de riso, permitia que a visão sobre a organização social fosse transformada por alguns momentos, colocando o “superior” sob a condição de “inferior”, passível de erros, tal qual os outros. O bobo, por ser ridículo, era o único que podia ridicularizar o rei, trazê-lo de volta de sua condição divina de superioridade para o plano terrestre dos também ridículos.

Ambos os personagens populares, bufão e bobo da corte, podem ser encontrados na história de países como China, Egito, Índia, entre outros (CASTRO, 2005; THEBAS, 2005). Os termos utilizados muitas vezes se confundem e ambos, “bufão” e “bobo”, podem ser associados como sinônimos de palhaço, mas podemos aqui compreender a distinção entre eles sendo o “bufão” um personagem popular mais geral, podendo ser disforme, louco, bêbado ou incivilizado⁹, enquanto o bobo seria esse personagem de coroa invertida com guizos nas pontas e roupa característica presente nos reinos. Uma distinção rasa para melhor compreensão colocaria o bufão como uma espécie de postura ou função social, enquanto o bobo seria um “posto” na organização social “oficial” dos reinos.

⁹ O termo incivilizado nesse contexto está sendo colocado propositadamente mesmo que possa representar uma atemporalidade entre o início da utilização de civilização como termo e a época dos bufões.

Um elemento que está presente nos bufões e bobos, bem como um dos aspectos mais importantes presentes durante o carnaval, segundo Bakhtin, é o grotesco.

A função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (2013, p. 43).

O grotesco manifestado durante o carnaval e em outras festividades, tinha como característica a inversão da lógica de mundo, ou pode-se compreender, do que era cotidiano. Sua utilização nesse contexto introduzia uma releitura da realidade ao representar através da liberdade do uso dos baixos materiais e corporais, a desmistificação do que era divino trazendo-o de volta para o plano terrestre material. Eram diversas as formas de sua utilização como nos traz Bakhtin:

O “baixo” material e corporal, assim como todo o sistema das degradações, inversões e travestis, adquiria uma relação sensível com o tempo e com as mudanças sociais e históricas. Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a fantasia, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social. Outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era sagrado rei; durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de um arcebispo para rir. (...) A mesma lógica topográfica presidia à ideia de pôr as roupas do avesso, as calças na cabeça, e à eleição de reis e papas para rir: era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte (2009, p. 70).

Há no grotesco, portanto, um valor simbólico que remete a certa reorganização de valores sociais. A segunda vida nos carnavais, as brincadeiras com fantasias, as inversões de posições sociais, em oposição às “sérias” festividades “oficiais”, simbolizavam uma desordem que, durante as festividades, rompia a consolidada hierarquia social e o conjunto de regras onde “a alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes” (BAKHTIN, 2009, p. 9). Nesse sentido, a cultura cômica manifestava-se, justamente, em oposição ao que era oficial, ou seja, que era próprio do modo de vida religioso/divino ou do Estado caracterizado pela seriedade e pelas regras sociais. O grotesco da cultura cômica popular possui, portanto, um caráter positivo de renovação e regeneração ao inverter a ordem social.

Bakhtin chama o conjunto de valores da cultura cômica popular e toda sua inversão de mundo, o outro lado do sublime, de “realismo grotesco”. Para o autor:

A degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais (2009, p. 19).

Há, portanto, uma questão referente à liberdade que está associada ao grotesco e ao riso carnavalesco, contrária ao modo de vida sublime oficial, que possibilitam a visão de mundo em questões de transposição do mundo real. No carnaval e nas festas populares era possível dizer o que não se devia, se vestir de forma que normalmente não se vestiria, ocupar “posições” sociais que não seriam permitidas oficialmente, ou seja, tudo o que seria socialmente repreendido encontrava no carnaval sua livre exposição. É nesse sentido que os bobos e bufões se tornam os “reis”, eles são a simbolização do riso carnavalesco mesmo fora dos períodos de festas populares. Para Albino (2014, p. 33), o bufão “possuía o privilégio de inverter e ridicularizar o mundo na vida cotidiana, fora dos períodos das festas, devido ao seu modo de existência carnavalesco”.

O “riso carnavalesco”, para Bakhtin, era libertador, igualitário, positivo, regenerador e renovador, capaz de transformar valores “imutáveis” ao revelar novas perspectivas de realidade sob a reversão da ordem e do poder. Esse riso se concretizava, portanto, com a manifestação do grotesco:

Na realidade, o grotesco, inclusive o romântico, oferece a possibilidade de um mundo totalmente diferente, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. (...) O mundo existente torna-se de repente um mundo exterior (...), justamente porque se revela a possibilidade de um mundo verdadeiro em si mesmo, o mundo da idade de ouro, da verdade carnavalesca. O homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida. Ao morrer, o mundo dá à luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria

se reduza ao mínimo (2013, p. 42).

É preciso diferenciar o humor de inversão do grotesco bakhtiniano do simples “humor festivo”. O caráter carnavalesco quase utópico do riso da Idade Média, para Bakhtin, começa a perder sua força por volta do século XVII em que dois processos culminam para essa transformação: A estatização da vida festiva, ou seja, quando muitas das festas realizadas começam a se tornar oficiais, reconhecidas e promovidas pelo Estado; e a introdução da festa à vida cotidiana, ou seja, relegada à vida privada, doméstica e familiar. O desenvolvimento destas novas regras sociais trará modificações na utilização do grotesco e na visão carnavalesca de mundo. Segundo o autor, “a visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo” (BAKHTIN, 2013, p. 30).

A discussão sobre como o grotesco e seus valores sofreram transformações históricas e sociais é bastante ampla. Essas perspectivas se tornarão mais claras no avançar deste trabalho. Para este momento, é importante para a compreensão do papel do palhaço e sua forma de atuação sabermos um pouco desta cultura cômica popular do qual o *clown* é herdeiro já que representa, como cômico nos dias de hoje, um importante papel nessa histórica arte.

As piadas e os personagens cômicos atravessam os séculos, renascem e florescem em diferentes momentos e culturas, sempre mantendo uma relação direta com seus antepassados. Uma espécie de DNA estampado e óbvio que demonstra que o humor de um grego do século V antes de Cristo não é assim tão diferente do de um brasileiro dos dias de hoje... (...) A comédia trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais. A arte consiste em captar a essência dos tipos conseguindo, a cada vez, renovar-lhes o frescor e a comicidade. Afinal, o ser humano é o mesmo *animal*, seja segurando um tacape ou apertando o botão de uma bomba nuclear (CASTRO, 2005, p. 42).

2.2 A origem do palhaço moderno

A imagem tradicional do palhaço - o nariz vermelho, sua maquiagem, seus grandes sapatos e todos os adornos que o compõem - nasceu e se desenvolveu com o circo moderno criado por Astley. Foi nesse espaço que a junção de diversas artes culminou na arte *clownesca* tal qual a conhecemos hoje:

Tal como o próprio circo, a arte *clownesca* deve sua expansão às iniciativas britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX. A aproximação com outras artes do

palco deu-se imediatamente após a criação do Anfiteatro Astley, que em 1770, introduziu um dançarino de corda, Fortunelly, como cômico. Franconi, na França, em 1791, incluiu a pantomima no circo, mas ainda sob o imperativo do cavalo. Essa tendência sobreviveu pelo menos até a segunda década do século XIX, com o intuito predominante de exaltação do nacionalismo francês. Concomitantemente a esse espírito feérico, o circo recebeu os artistas saltimbancos que se afastavam das feiras esvaziadas. Nesse encontro de segmentos dispares o circo viu-se diante das personagens cômicas que ocupavam os tablados nas ruas e praças. O cômico, assim, ocupou o seu espaço no interior de um espetáculo nascido da aristocrática e militar arte equestre. (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Como já citado, a arte *clownesca* desenvolve-se em um espaço artístico cuja predominância das performances consistia nas habilidades equestres cuja técnica e disciplina desenvolvida visava a perfeição dos movimentos dos cavaleiros. Era, portanto, um espaço onde predominava o sublime. A aproximação com as outras artes, com as artes populares, fez do espetáculo circense um espaço de apresentações também teatrais com a entrada dos saltimbancos. Estes artistas, que circulavam toda a Europa, tinham em suas bases teatrais populares a pantomima inglesa e a *commedia dell'arte* italiana e sua junção gerou o princípio da arte *clownesca* moderna:

A tradição italiana encontrou-se com a dos *clowns* ingleses, provocando uma aproximação de tipos. Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense. Isso se deu a partir da caracterização externa (indumentária e maquiagem, principalmente) e do estilo de interpretação dos atores. Em pouco tempo a estrutura da pantomima transformou-se e este *clown*, resultado da união do anterior tipo inglês com as personagens da comédia italiana, passou a ser personagem dominante (SPEAIGHT, 1980, p. 27 apud BOLOGNESI, 2003, p. 63).

A junção destes elementos teve em Joseph Grimaldi um grande reconhecimento, e é creditado a este a possível “invenção” do palhaço moderno. Grimaldi era de tradicional família de artistas e foi um grande mestre na pantomima inglesa que conseguiu, juntando os elementos do Arlequim e da Colombina, personagens clássicos da *commedia*, criar um tipo único fundindo a pantomima e a arte italiana (BOLOGNESI, 2003, p. 63). Castro confirma a importância de Grimaldi para a arte cômica e *clownesca* nascente:

Grimaldi foi o responsável pela ascensão do *clown* na pantomima inglesa. Seu talento fez com que um personagem, antes secundário, suplantasse o Arlequim e assumisse o comando do espetáculo. As pantomimas inglesas contavam histórias fantásticas, abusando de cenários e figurinos mágicos, cheios de transformações e truques. Os cenários explodiam, os personagens eram enfeitiçados e transformavam-se em cena diante de todos. Bela Adormecida, Cinderela, Robinson Crusoe, Mamã Ganso, eram algumas das mais populares pantomimas do século XIX, montadas com muitos efeitos especiais e com a violência e crueldade das histórias originais. A tradicional pantomima inglesa era povoada de fantasmas, ogros, lobos, duendes,

gnomos e fadas, e tinha no *clown* o elemento cômico que perpassava todas as histórias, por mais absurdas que elas fossem... (2005, p. 63)

Detalhe curioso da vida deste artista é que ele não chegou a se apresentar no picadeiro, ou seja, não foi um circense, contudo, suas performances teatrais teriam criado a imagem e o modelo pantomímico que inspiraria os artistas que entravam no circo para a realização das performances cômicas. Como afirma Castro,

Suas graças, truques, apetrechos e maquiagem marcaram de tal forma a arte da palhaçada que, por quase um século, sua imagem passou a ser a imagem clássica do palhaço. O rosto pintado de branco, grandes manchas vermelhas marcando as bochechas, a boca vermelha dando a sensação de um sorriso rasgado à força e uma inusitada peruca com os cabelos espetados produziam uma figura estranha, estapafúrdia, com um toque de crueldade (2005, p. 62-63).

Grimaldi obteve tanta popularidade como artista cômico que seu nome “Joey” tornou-se sinônimo de bom comediante (BOLOGNESI, 2003). Outro palhaço que se tornou conhecido foi John Ducrow que “inovou ao adentrar a pista vindo do público e montar o cavalo desajeitadamente. A evolução terminava com a queda das calças, recurso ainda hoje utilizado pelos palhaços” (BOLOGNESI, 2003, p. 67). Este que era um exímio acrobata, cavaleiro, malabarista e cômico, apresentava-se no circo de Astley e é considerado um dos grandes palhaços da história (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005). É possível percebermos, assim como cita Bolognesi, que certos aspectos do que encontramos nos palhaços de hoje em dia, a maquiagem e certas brincadeiras como a “queda das calças”, por exemplo, já existiam durante a fase inicial do circo entre os séculos XVIII e XIX.

Aos poucos, o que se tornaria o *clown* com seus números e com sua identidade própria, passou de personagem cuja função era preencher vazios entre um e outro número equestre, algumas vezes satirizando estes mesmos números, para um importante, se não principal, elemento do circo deste tempo até os dias de hoje. Sua característica cômica, unida a diversas habilidades dos saltimbancos, contrastava com a nobreza das artes de montaria e essa junção moldou a estrutura do espetáculo de circo desde então:

Inicialmente, no circo, o *clown* era uma caricatura do cavaleiro. Em contrapartida, ele veio a quebrar a monotonia do espetáculo equestre. O contato com outras modalidades artísticas dos saltimbancos provocou a adoção do mesmo procedimento para com as demais habilidades. Assim, criaram-se *clowns* saltadores, acrobatas, músicos, equilibristas, malabaristas etc. Contudo, para todos esses tipos prevalece o intento maior de provocar o relaxamento cômico, um registro oposto à demonstração de habilidade dos artistas da pista. A busca da comicidade vem enfatizar o corpo grotesco, em contraponto à sublimidade do ginasta (AUGUET, 1974, p. 42 apud

Bolognesi (2003) cita a ênfase dada ao corpo grotesco no corpo do *clown* em contraste com a performance sublime dos ginastas. Esta referência ao “corpo grotesco”, que nos remete imediatamente à Bakhtin, ainda será mais bem discutida nas próximas páginas, mas nesse momento é interessante perceber que o modelo do espetáculo circense em construção passa pela transição entre as demonstrações de habilidades técnicas e a comicidade do grotesco. Para ambos, o corpo é chave fundamental para o exercício da arte. Outra questão relevante levantada por Bolognesi é a inserção dos números que provocam o relaxamento cômico ao espetáculo diversificando as emoções provocadas no público. Esse aspecto das emoções também será melhor analisado mais adiante.

Podemos perceber até aqui que o artista cômico com influências de Grimaldi e Ducrow passa a ser incorporado pela estrutura do espetáculo circense. Inicialmente suas entradas, como a já citada entrada invertida sobre o cavalo, eram breves e baseadas nas performances físicas. A voz, até o momento, não era utilizada. Estas breves entradas dos palhaços ficaram conhecidas como “reprises” (do francês “retomada”) termo ainda hoje utilizado pelos circenses (ANDRADE, 2006; BOLOGNESI, 2003). A participação destes, no entanto, foi obtendo mais espaços evoluindo para apresentações de habilidades individuais chegando a encenação de pequenos esquetes. Estas pequenas cenas eram realizadas como curtos diálogos entre o palhaço e o “mestre de pista”. Sobre este importante personagem, Castro considera que:

O mestre de pista é um personagem fundamental para a estrutura de um espetáculo de variedades como é o circo tradicional. Muito mais do que um apresentador, ele é um *diretor-em-cena*, autoridade máxima no picadeiro, figura capaz de improvisar e garantir que o espetáculo siga seu curso mesmo diante dos mais insólitos imprevistos. De início, esse papel era representado pelo próprio dono do circo e durante muitos anos foi prerrogativa dos adestradores de cavalo. (...) Coerentemente com suas origens militares, o circo tradicional tinha no mestre de pista a figura símbolo do poder, o grande responsável pela ordem e pela tranquilidade do espetáculo (2005, p. 61).

O “mestre de pista” está presente nas entradas de palhaços de quase todos os circos analisados, a única exceção foi o *Le Cirque*, o que comprova a tradição deste “personagem” nos circos até hoje. Todos os espetáculos possuem um apresentador que facilita a entrada do palhaço e com ele realiza os diálogos. O “mestre” possui um papel fundamental na relação com o palhaço sendo ele uma espécie de representante da ordem. Para Castro (2005, p. 61) o “mestre” é “uma figura que representa o poder, a ordem e o equilíbrio [e] é o contraponto

perfeito para o palhaço, símbolo máximo da estupidez, da anarquia, do insólito e da bobagem”, assim, podemos comparar o papel desempenhado pelo mestre de pista e dos palhaços aos reis e bobos da corte. Os bobos tinham o rei e sua divindade como os principais alvos de suas piadas já que possuíam a “licença” ridícula para debochar deles. O mestre como dono do circo e, portanto, autoridade máxima do espaço, representa alguém que tenta manter a ordem e estaria no “topo” da hierarquia do lugar. Da interação destes dois personagens nasce a primeira dupla de cômicos na Inglaterra (CASTRO, 2005). É possível perceber que existe um traço da cultura cômica popular presente no palhaço de então que é o de contraponto à ordem, detalhe que fica evidenciado pela sua relação com o “mestre”.

Na França o contexto era outro, pois, até 1864, era proibida no país a utilização da fala em espetáculos teatrais que não fossem autorizados pelo Estado. Apenas em alguns teatros oficiais esse direito era concedido. Os cômicos circenses franceses, devido a esse empecilho, fizeram das pantomimas, ou seja, do próprio corpo a base única de suas interpretações (CASTRO, 2005). Com o fim da “política de privilégios”, assinada por Napoleão III, o ano de 1864 passou a representar um importante marco na história moderna dos *clowns* que a partir desse momento poderiam unir as performances puramente físicas com os diálogos (BOLOGNESI, 2003). Esse fato transformaria profundamente o tipo de apresentação realizada pelos palhaços que culminou na criação de dois personagens importantes da cultura *clownesca*: O *Clown Branco* e o Augusto.

A partir de 1864, essa universalidade corporal ganhou contornos específicos com a incorporação da forma dialogada, como também da readaptação de antigas formas de manifestação cômica, especialmente as dos mimos desempregados. Essa apropriação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito. A polarização formou-se de um tipo dominante (*Clown Branco*) e de um dominado (Augusto). (...) Assim, a arte do palhaço pôde extrapolar o restrito universo das habilidades circenses do qual estivera até então dependente (BOLOGNESI, 2003, p. 71).

Os interlúdios cômicos ganham cada vez mais espaço com a inserção dos diálogos no circo francês (que já aconteciam na Inglaterra) e o surgimento da dupla Branco e Augusto faz dos números dos palhaços cenas que, aos poucos, passam a preencher com mais notoriedade o espetáculo circense. Essa dupla de palhaços se tornou tão importante para a arte *clownesca* que se credita ao Augusto a imagem do palhaço com nariz vermelho tal qual conhecemos hoje. Ambos, *Clown Branco* e Augusto, merecem ser vistos com mais detalhes, porém, antes disso, creio ser importante discutir um pouco sobre a infinidade de termos utilizados que se referem ao palhaço...

2.3 Afinal existe diferença entre *clown* e palhaço?

Existe uma grande confusão em questão da utilização dos termos para referir-se ao palhaço. Seu famoso arquétipo (as roupas desproporcionais, a maquiagem e o nariz vermelho) tornou-se conhecido através do circo moderno, no entanto, como vimos, são várias origens distintas que culminaram na conhecida imagem de hoje. O que há em comum entre todas as denominações é que ambas se referem aos personagens que têm na comicidade sua principal característica.

O palhaço não é um personagem exclusivo do circo. Foi no picadeiro que ele atingiu a plenitude e finalmente assumiu o papel de protagonista. Mas o nome *palhaço* surgiu muito antes do chamado circo moderno. Aliás, seria melhor dizer “os nomes”. Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. *Clown*, *grotesco*, *truão*, *bobo*, *excêntrico*, *Tony*, *Augusto*, *jogral*, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar (CASTRO, 2005, p. 11).

No Brasil, os termos “*clown*” e “palhaço” são frequentemente utilizados para a mesma figura. “Palhaço” também é visto apenas como a tradução literal da palavra “*clown*”, no entanto, ambas possuem origens etimológicas distintas. Segundo Castro,

Clown é uma palavra inglesa derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa *colono*. *Clown* é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. De início, o sentido era apenas o de roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e *clown* passa a identificar um roceiro estúpido e bronco (2005, p. 51).

A origem do termo “*clown*” indica, portanto, suas origens populares de alguém vindo do campo não adaptado ao conjunto de regras sociais “oficiais” (assim como os bufões) compartilhados pela burguesia e pela aristocracia. Os *clowns* são, portanto, a representação do homem simples, camponês, rústico, típico das camadas populares. O termo se populariza uma vez que a representação do *clown*, associado ao homem rústico e popular, se deu principalmente pela expansão do circo moderno com Philip Astley. Já o “palhaço” teria vindo de um segundo nome dado ao *Zanni* (CASTRO, 2005), personagem da *Commedia dell'arte* que se popularizou junto com o formato teatral. Segundo Burnier, o termo “palhaço”

vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o das constantes quedas (2009, p. 205).

Uma das diferenças possíveis sobre o uso dos dois termos hoje pode ser vista como o “palhaço” sendo relacionado ao circo, enquanto o “*clown*” estaria mais relacionado ao teatro (MACHADO, 2005, p. 9), mas essa leitura varia de acordo com o campo de utilização analisado. Nos circos brasileiros, o termo *clown* não é comumente utilizado pelos artistas nem pelos espectadores. Existe, portanto, uma associação mais profunda do termo “palhaço” com a arte popular circense. Sobre esta diferença, Cláudio Thebas comenta:

Muitas pessoas falam palhaço, outras preferem dizer *clown*. Parece até que são duas profissões diferentes. Mas não é bem assim. O que existe é palhaço, e ponto. Quando alguém diz que é *clown*, está contando que é palhaço, sim senhor, e que estudou pelo método teatral. É que aqui no Brasil a palavra *clown* está associada à escola de teatro que é diferente da escola de circo (2005, p. 70).

O Autodenominado “*Payaso terceromundista*”, o argentino Chacovachi, em oficina realizada em João Pessoa – PB no ano de 2012 foi perguntado sobre a diferença entre ambos os termos e associou o *clown* a um estilo mais europeu cuja performance era mais relacionada à graciosidade e a técnica. O “palhaço”, por outro lado, seria mais “livre” e mais próximo das pessoas. Chacovachi utiliza “palhaço” como desígnio de sua profissão como artista de rua enquanto o *clown* seria apenas uma modalidade técnica teatral¹⁰. Os termos causam confusão, pois o próprio Chacovachi se apresenta não apenas nas ruas, mas também em teatros. Como já dito, a preferência pelos termos podem variar de acordo com o contexto, com o campo artístico e com o artista.

Partindo destas citações podemos considerar, portanto, que “*clown*” e “palhaço” podem ser utilizados para designar a mesma figura, apesar de existir uma grande diversidade de termos que também podem ser empregados e de não existir uma regra em absoluto para sua utilização, pois, dependendo do campo, os termos podem ser mais comuns ou raros. Um destes termos é o “escada”, papel desempenhado por um palhaço ou pelo mestre de pista como “apoio” para a comicidade do outro palhaço. Outro termo utilizado antigamente é o

¹⁰ A oficina ministrada por Chacovachi foi oferecida através do evento *II Balaio Circense* e era destinada a artistas e curiosos sobre a arte de rua e do palhaço. Na ocasião, participei na condição de aprendiz de palhaço uma vez que tive nestas oficinas, mesmo antes de me tornar pesquisador, oportunidades de conhecer mais sobre o tema.

“Mr. Merryman” (Senhor Homem-alegre) como eram chamados os primeiros palhaços a realizarem os diálogos com Astley (CASTRO, 2005). A diversidade de nomes é bastante grande. Só no Brasil, alguns dos sinônimos levantados por Sacchet (2009, p. 146) são: Crou (na tentativa de falar *Clown*); Cômico; Excêntrico; Tony de Camerino (palhaço de camarim), Mateus, Velho e Bastão (brincantes de festas, folias e folguedos nacionais) entre outros. Podemos ainda incluir na lista o “bufão” e o “bobo” (da corte) que por vezes são resgatados como referência para o palhaço. Essa lista se expande significativamente se pensarmos a função do palhaço, do cômico, nas mais diversas culturas. Como exemplo, aqui mesmo no Brasil existe o “Hotxuá”, que desempenha para a tribo Krahô do Tocantins a mesma função que o palhaço (SACCHET, 2009).

Existe, portanto, uma diferenciação entre os termos em questões de contexto, espaço, período, campo entre outros diferenciadores, no entanto, todos podem ser considerados como sinônimos, afinal, como diz Castro,

É tudo cômico! *Bufão, palhaço, merryman, grotesco, clown...* O importante para o nosso estudo é perceber que, nesse “novo” tipo de espetáculo que surge na Inglaterra e logo, logo toma conta de toda a Europa e das Américas, o cômico vai assumir um papel preponderante e se desenvolver em múltiplas formas, mas mantendo uma identidade clara e indiscutível. Surge o palhaço de circo. O sábio bobo, o bobo esperto, o tonto, o astuto, o astuto tonto... tudo junto e coerente na sua incoerência intrínseca (2005, p. 55).

Para este trabalho utilizo, principalmente, o termo “palhaço” por estar muito mais presente no campo pesquisado, no entanto, sua preferência também se dá por sua proximidade às raízes populares do personagem, uma vez que o termo “*clown*”, no Brasil, é mais comumente associado ao campo teatral. Mesmo com essa diferença, os termos “*clown*” e “palhaço” ainda podem ser considerados como sinônimos já que “palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa.” (BURNIER, 2009, p. 205). Uma vez que busco analisar a construção sociológica do palhaço tendo o circo popular como recorte inicial, poderia optar exclusivamente pela utilização do termo “palhaço” e isso justifica sua utilização mais frequente, no entanto, como na afirmação de Castro acima, não pretendo ater-me unicamente a este campo ao abrir a possibilidade de relações e comparações com outros cômicos e outros campos.

Por fim, outro sinônimo comum para o palhaço é o termo “Augusto”.

2.4 O Branco e o Augusto

A dualidade existente entre o “mestre de pista” e o palhaço na Inglaterra iniciou uma tradição de encenações *clownescas* compostas por duplas de comêcos que viriam a influenciar a maneira como a interação entre os palhaços eram realizadas. Um deles se portava sempre de forma elegante, educada e arrogante em relação ao outro. Este tipo, também representado pelo mestre de pista, preza pela ordem, pela correta execução das atividades, enfim, pela perfeição. Já o outro é exatamente o oposto. Ele é bobo, ingênuo, um trapalhão que não consegue fazer o que diz que vai fazer e, quando faz algo, faz da forma mais inusitada possível. Estes dois tipos, o esperto elegante e o bobo atrapalhado, ficaram conhecidos como *Clown Branco* e Augusto.

Existem dois tipos clássicos de *clowns*: o branco e o augusto. O *clown* branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral (...) e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. (...) O augusto (...) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal. (...) a relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusto (BURNIER, 2009, p. 206).

O conflito que existe entre os dois tipos, como citado por Burnier, levanta uma dualidade constante que nos lembra diversas relações existentes: pai e filho, opressor e oprimido, certo e errado, entre outros. Podem ser associados, portanto, como relações de poder onde o Branco exerce um modelo de dominação sobre o Augusto que sempre se encontra, conseqüentemente, como submisso. Para uma melhor compreensão desta relação, antes, voltemos para a caracterização destes dois tipos.

Para o Augusto, segundo Bolognesi (2003, p.72), “tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza sobremaneira a boca, o nariz e os olhos”. Já o *Clown Branco*, para o autor,

tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos seus gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em formato de cone. A roupa traz muito brilho. O tipo, assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo (BOLOGNESI, 2003, p. 72).

A distinção entre ambos é clara. Um é elegante, sabe se vestir e se comportar adequadamente, ou seja, é conhecedor das regras de etiqueta, consegue controlar suas emoções, está totalmente adaptado ao tipo ideal de homem “civilizado” enquanto o Augusto é

desajeitado, bobo, ingênuo, representaria não um ser incivilizado, mas alguém que não consegue ou que ainda não incorporou as regras sociais, não consegue vestir-se adequadamente, anda de forma engraçada, tenta imitar o Branco sem sucesso, enfim, um ser em eterna tentativa de adaptação e aceitação. Em muitas esquetes, o Augusto tenta realizar os grandes feitos do Branco, tal qual a relação grotesco e sublime já citada, no entanto, ele sempre acaba fazendo mal feito ou, se consegue, o faz de maneira pouco usual. Uma das mais bem sucedidas duplas Branco/Augusto foram Foottit e Chocolat.

A clássica oposição entre tipos distintos de palhaços, que se perpetuou por todo o século XX, recebeu da dupla Foottit e Chocolat o seu toque definitivo. George Foottit (1864 – 1921), filho de diretor de circo, cavaleiro e trapezista, criou um *clown* enfarinhado, germe do *Clown* Branco. Ele encontrou no cubano Chocolat (Raphael Padilla, 1868 – 1917) o contraponto negro. A dupla explorou um jogo de forças entre as duas personagens antagônicas (BOLOGNESI, 2003, p. 72).

Foottit e Chocolat teriam sido os inspiradores da dupla Branco/Augusto enquanto modelo de apresentação *clownesca*. A maquiagem de Foottit, que era toda branca em contraste com Chocolat, que era negro, teria sido uma das inspirações para o *Clown* Branco. Já as origens do termo “Augusto” são incertas, existindo várias versões para o seu surgimento (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005), todas, no entanto, apontam para o cavaleiro Tom Belling, na Alemanha, que em uma de suas apresentações teria sido jogado ao picadeiro pelo diretor do circo. Ao entrar, trôpego, acabou caindo de rosto no chão e quando se levantou, seu nariz estava vermelho. O público foi ao delírio chamando Belling de August (o termo *august* em dialeto berlinense, designa a pessoa que se encontra em situação ridícula). Essa versão, para Castro (2005, p. 70), é apenas uma lenda, já que o arquétipo do Augusto, trapalhão, bobo, ingênuo, “é milenar. O tipo que tropeça ao entrar em cena e é o alvo preferencial para todo tipo de pancadas está presente em todos os grupos cômicos que conhecemos em diferentes culturas e momentos históricos”.

A distinção entre Branco e Augusto serve, portanto, como modelos ou arquétipos de apresentações *clownescas* onde um palhaço exerce um maior poder sobre o outro. Esse poder pode ser representado pela ordem, como no caso dos “mestres”, ou pela força, como no exemplo dos *clowns* do cinema “Laurel and Hardy” conhecidos no Brasil como “O Gordo e o Magro”. Outro exemplo dessa relação, no Brasil, são os palhaços Didi e Dedé de Os Trapalhões. É importante ressaltar que Branco e Augusto representam modelos que variam de acordo com as interações no picadeiro e com as características de cada palhaço. O *Clown* Branco, por exemplo, em seu formato clássico (rosto branco, chapéu cônico, etc.) é bastante

raro no Brasil (BOLOGNESI, 2003).

O tipo Augusto, com sua caracterização e seu jeito que transita entre a ingenuidade e o jeito afoito e trapalhão, é o modelo que predomina na cultura popular até hoje e suas características físicas principais teriam Albert Fratellini como um de seus principais inventores:

A face do augusto como o conhecemos hoje teria sido criada por Albert Fratellini, em 1910, no momento em que os três irmãos se viram obrigados pelo destino a criar um trio de palhaços. De início, os irmãos Fratellinis formavam duas duplas de *clown* e augusto, mas com a morte, em 1909, em Varsóvia, do mais velho deles, Louis, os irmãos Paul, François e Albert resolvem trabalhar juntos num trio e criar um grupo formado por um *clown* e dois augustos. Paul não mudou nada no seu *clown*, o mesmo fez François com seu *augusto*. Coube a Albert inovar, criando um tipo de augusto mais idiota que todos os idiotas, um super imbecil com um visual tão hiper-super-extra-incrível e exagerado, que mudou a face dos palhaços dali por diante (CASTRO, 2005, p. 71).

É interessante notarmos que, diferente de Footit e Chocolat onde o “Branco” sempre se dava bem sobre o “Augusto”¹¹, a tendência que se seguiu foi a de uma teórica superação da “bobagem” contra a “ordem” como citado inicialmente por Burnier (2009), ou seja, o Augusto sofria sob a dominação do Branco, mas no final, acabava dando a volta por cima.

A inaptidão para se viver conforme as constantes transformações sociais, representada pelo Augusto junto com sua pureza e ingenuidade, fazendo triunfar “o bem sobre o mal”, teria feito, para Bolognesi, o personagem se firmar na cultura popular. Para o autor,

essas razões só podem ser ponderadas à luz da história, em um momento de profundas transformações na Europa. A Revolução Industrial substituiu a força animal pela máquina; o cavalo perdeu seu posto e status para a propulsão mecânica; a cidade e a forma industrial sobrepujaram a economia agrária. Com essas transformações, o campesino procurou um lugar na nova ordem social e econômica, desta feita sob a condição de proletário (2003, p. 76-77)

O Augusto seria a representação deste campesino que tentava se encaixar na nova onda industrial sem sucesso. Era, portanto, a personificação da miséria que os novos tempos apenas teoricamente erradicariam com o desenvolvimento da sociedade. No entanto, a

¹¹ Nas referências encontradas sobre as cenas entre Footit e Chocolat, todas acabavam com Chocolat, o Augusto, o negro, levando a pior sobre o Branco, o dominador. Este era sempre esbofeteado, era o incapaz de realizar as façanhas que o Branco conseguia. Chocolat, no entanto, é reconhecido como um modelo ingênuo e gracioso de Augusto inspirando vários futuros palhaços do meio circense. O fato da relação de dominação entre um personagem branco sobre um negro fazer tanto sucesso na época indica-nos não só questões sociais referentes a relação entre raças, mas também ao que era considerado risível entre os séculos XIX e XX. Essa questão ainda será discutida no capítulo 3, mas pode-se ter um exemplo da relação no palco entre os dois no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=XjHZ_z23BZY ou na busca: [Chocolat - Le Clown nègre - Films Lumiere](#) disponível no www.youtube.com

revolução industrial também trouxe consigo o desemprego, a superpopulação nas cidades, a fome e as guerras. Para Bolognesi (2003, p. 78), portanto, “essa figura, que está presente na atualidade do circo brasileiro, é fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições”. Como forma de ilustrar o pensamento de Bolognesi (2003) podemos lembrar do filme “Tempos Modernos” (1936) de Charlie Chaplin em que o famoso diretor, ator e palhaço representa uma espécie de Augusto que não consegue se adaptar a vida na cidade e, simultaneamente, satiriza o modo de vida industrial/capitalista. Bolognesi (2003, p. 78) ainda considera que ambos, Branco e Augusto, representariam, portanto, “máscaras cômicas da sociedade de classes”, sendo o Branco a voz da ordem vigente e o Augusto o marginal que não se encaixa no progresso.

Outra leitura possível sobre o papel dos dois personagens nos remete à Cultura Cômica Popular onde, segundo Bakhtin, existiria uma vida “oficial” e uma segunda vida baseada no “riso carnavalesco” situada nas feiras e festas públicas. Se esta segunda vida, popular, onde o carnaval dá vazão ao riso e à liberdade reprimida no cotidiano, podemos aqui fazer uma associação da ordem, rigor e do sublime ao *Clown* Branco em contraste com a desordem, o grotesco e a liberdade de ação do Augusto.

Ainda podemos associar as duas representações *clownescas* ao que Elias (1994) consideraria como ser “civilizado” ou “incivilizado”. Para o autor, as mudanças de comportamento decorrentes do processo civilizador fizeram com que as pessoas passassem a ter maior autocontrole sobre as suas emoções, refletidas, por exemplo, na incorporação de regras de etiqueta para adequação às boas maneiras (ELIAS, 1994). Este ser civilizado, educado, pode ser facilmente relacionado com o *Clown* Branco. O Augusto, por outro lado, como atrapalhado e ingênuo, pode ser comparado a um ser “incivil”, que para Elias, pode ser comparada à criança. Segundo o autor,

mesmo na sociedade civilizada, nenhum ser humano chega civilizado ao mundo e (...) o processo civilizador individual que ele obrigatoriamente sofre é uma função do processo civilizador social. Por conseguinte, a estrutura dos sentimentos e consciência da criança guarda sem dúvida certa semelhança com a de pessoas “incivis” (1993, p. 15).

A importância dada às diferenças entre Branco e Augusto, nesta discussão, diz respeito ao papel que o palhaço como herdeiro da função do Augusto vai desempenhar como personagem popular, afinal, ainda hoje, ele simboliza o grotesco e o “riso carnavalesco” da cultura cômica popular. Esse elemento pode ser percebido pela caracterização dos palhaços

observados, por exemplo, que ainda possuem o nariz vermelho como um grande símbolo e pelas combinações improváveis de roupas desajustadas. Mais sobre este aspecto será discutido nas próximas páginas.

Após esse breve histórico da formação do palhaço e de alguns dos seus elementos embrionários, passo a partir de agora a abordar de maneira breve um pouco dos símbolos que são características do personagem atualmente.

2.5 Sobre o riso

Um dos elementos mais importantes do palhaço, como podemos perceber, ao tê-lo como herdeiro da cultura cômica popular e do uso do grotesco, é o riso.

O fenômeno do riso tem sido motivo de discussões desde filósofos clássicos como Platão (nas obras *Filebo* e *A República*) e Aristóteles (em *A Poética*) aos mais atuais como Henri Bergson em sua obra *O Riso* e Bakhtin (2013), passando também por outras áreas como a Psicanálise de Freud, por exemplo (ALAVARCE, 2009). A Sociologia pouco se importou com a temática até o momento limitando-se a referências secundárias como em Elias (1992) no decorrer de outras teorias. O tema não será profundamente abordado aqui, contudo, algumas considerações a respeito merecem ser levantadas já que se trata de um elemento chave para o palhaço, chegando mesmo a ser o seu objetivo final:

O palhaço tem um único objetivo: buscar o riso da plateia. Para tanto, faz uso de um figurino próprio e característico, de uma máscara/maquiagem e das expressões corporais e vocais. A conjugação desses elementos contribui para uma boa interpretação. Os recursos preferenciais do palhaço são seu próprio corpo, mascarado e vestido de modo aberrante e rudimentar visando à exploração do ridículo (BOLOGNESI, 2003, p. 174).

Para Aristóteles, “o homem é o único animal que ri”, afirmação conhecida e polêmica que talvez fosse melhor esclarecida caso o livro II da *Poética*, que tratava especificamente da comédia, não tivesse sido perdido¹² (ALAVARCE, 2009, p. 73). O aspecto do riso a ser considerado na discussão presente remete à capacidade de inversão de valores do riso defendido por Bakhtin e já citado anteriormente. Essa perspectiva da inversão traz o riso como uma espécie de ativação de sentimentos humanos contidos pela ordem. Castro (2005) traz uma interessante reflexão sobre o riso a partir de um famoso escritor brasileiro:

¹² Uma menção sobre este fato é retratado no livro “O nome da Rosa” de Umberto Eco.

Millôr Fernandes complementou Aristóteles dizendo que “o homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é”. Pronto. A principal função do riso é nos recolocar diante da nossa mais pura essência: somos animais. Nem deuses nem semi-deuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver. A consciência disso é que nos faz únicos, humanos (2005, p. 15).

A afirmação de Castro remete ao que nos referimos anteriormente sobre a capacidade do riso causar abalo na ordem vigente por expor outra realidade, ou seja, a cultura do riso, ou do riso carnavalesco, representa uma cultura não oficial que revela uma modalidade de mundo distinta da que é aparente:

o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal (BAKHTIN, 2013, p. 71).

Bakhtin (2013) situa o riso na esfera do popular uma vez que a cultura que a circundava, a cultura cômica popular, estava à margem do que era considerado oficial, “sério” e cotidiano na vida durante a Idade Média. Um dos elementos presentes nessa cultura, como cita o autor, é o já citado baixo material e corporal.

Voltando a falar desse aspecto, o “baixo” material e corporal simboliza a inversão de valores do que se é considerado divino e puro para o que passa a ser terreno e grotesco. O riso proveniente dessa transição levada ao máximo nos carnavais, manifestada fisicamente em associações à gravidez, à morte, ao sexo e aos órgãos genitais, por exemplo, ainda podem ser encontrados nos dias de hoje em um grande número de piadas e gestos realizados pelos palhaços como veremos em alguns exemplos mais adiante.

Mas o caráter carnavalesco do riso sofreria alterações, resistências e transformações com o desenvolvimento histórico da sociedade:

É preciso notar que no grotesco da Idade Média e do Renascimento há elementos cômicos mesmo na imagem da morte (...). A figura do espantalho cômico reaparece com maior ou menor relevo. Nos séculos seguintes, principalmente o século XIX, perdeu-se a compreensão da comicidade presente nessas imagens, que foram interpretadas com absoluta seriedade e unilateralidade, razão pela qual se tornaram falsas e anódinas. O século XIX burguês só tinha olhos para a comicidade satírica, o riso retórico, triste, sério e sentencioso (não admira que tenha sido comparado ao látego ou aos açoites). Admitia-se ainda o riso puramente recreativo, despreocupado e trivial. O sério tinha que permanecer grave, isto é, monótono e sem relevo (BAKHTIN, 2013, p. 44).

Para Bakhtin (2013), portanto, a nova fase cuja cultura foi permeada pela burguesia ocasionou em uma mudança de percepção do riso. Ele deixou de ter seu caráter regenerador ao estar associado a determinados elementos como a morte e o nascimento, por exemplo, e desassociou-se do baixo material e corporal passando por uma ressignificação negativa sob a compreensão da nova sociedade dominada pelos valores burgueses. As antigas associações da cultura cômica popular, assim, foram tomadas como inapropriadas, uma vez que a nova ordem exigia dos indivíduos um maior controle das suas emoções, além do conhecimento e do domínio das novas regras sociais que tinham a seriedade como parte da postura do novo homem moderno. Os valores sociais determinantes passaram a ser mais repressores e negativos, como argumenta Elias:

A sociedade está, aos poucos, começando a suprimir o componente de prazer positivo de certas funções mediante o engendramento da ansiedade ou, mais exatamente, está tornando esse prazer “privado” e “secreto” (isto é, reprimindo-o no indivíduo), enquanto fomenta emoções negativamente carregadas – desagrado, repugnância, nojo – como os únicos sentimentos aceitáveis em sociedade (1993, p. 147).

Ao longo da história do nosso recorte temporal sobre o riso, ou seja, desde a cultura popular da Idade Média até os dias atuais, o riso passou por mudanças substanciais quanto aos seus valores. A sua significação e o seu uso passaram a ter interpretações diferentes conforme o desenvolver da sociedade, ou seja, mudaram-se as regras e coerções sociais, mudou-se o risível e as formas de interpretação e utilização desse riso.

Historicamente, portanto, o riso da Idade Média, que tinha seu caráter libertador, universal e regenerador capaz de oferecer uma “segunda vida” ou mesmo de exprimir a verdade sobre o mundo e sobre o homem, passou por transformações quanto a sua representatividade social (BAKHTIN, 2013). Assim, para os séculos XVII e XVIII,

o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios de indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; (...) o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos (BAKHTIN, 2013, p. 57-58).

Vemos, portanto, como o “sério” incorporou-se às regras sociais “oficiais” da época.

Bakhtin ainda afirma que isso se deu uma vez que:

o século XVII marcou a *estabilização* do novo regime, o da monarquia absoluta, dando nascimento a uma “forma universal e histórica” relativamente progressista. Ela encontrou sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Essas duas escolas refletem de maneira clara os traços fundamentais da nova cultura oficial, distinta da cultura da Igreja e do autoritário, embora menos dogmático. Novos conceitos predominantes forjaram-se que, segundo a expressão de Marx, a nova classe dominante apresenta inevitavelmente como verdades eternas (BAKHTIN, 2013, p. 87).

Há, portanto, segundo Bakhtin, uma grande influência ideológica que afetaria não só os costumes, mas a própria arte fortemente influenciada pelas novas classes em ascensão e por suas identidades ideológicas. Essa perspectiva também pode ser interpretada por Elias quando este afirma que, no século XVIII, a burguesia conseguiu maior liberdade devido ao poder social adquirido com o comércio e com o dinheiro, mas que, no entanto:

As limitações sociais do indivíduo também são mais fortes do que antes. O padrão de autocontenção imposto às pessoas da sociedade burguesa por suas ocupações é, em muitos aspectos, diferente do imposto à vida emocional pelas funções da sociedade de corte. Em numerosas facetas da “economia emocional”, as funções burguesas – acima de tudo, a vida empresarial – exigem e geram maior autocontrole do que as funções da corte (1993, p.185).

Assim questões como o sexo, por exemplo, tornaram-se sinônimos de obscenidade negativa. Para Bakhtin (2009, p. 93), “a obscenidade tornou-se estritamente sexual, isolada, limitada ao domínio da vida privada. Ela não tem lugar no sistema oficial de concepções e imagens. Os demais elementos do cômico e da praça pública sofreram as mesmas transformações”. A consequência disso foi que a franqueza e a liberdade próprias das praças e festas populares, incluindo a livre referência ao “baixo” material e corporal, perderam seu verdadeiro potencial isolando o grotesco cada vez mais ao nível privado, ou seja, estas questões passaram a ser consideradas publicamente vergonhosas, ficando restritas ao ambiente privado e familiar. Segundo Elias,

No processo civilizador, a sexualidade, também, é cada vez mais transferida para trás da cena da vida social e isolada em um enclave particular, a família nuclear. De maneira idêntica, as relações entre os sexos são segregadas, colocadas atrás de paredes da consciência. Uma aura de embaraço, a manifestação de um medo sociogenético, cerca essa esfera da vida (1993, p. 180).

É interessante, nesse momento, concebermos o circo atual como um espaço onde o tabu socialmente reprimido (a sexualidade) é revelado e transformado em espetáculo. Se a

sexualidade é, cada vez mais, destinada ao âmbito privado, o circo pode ser visto como um lugar privado para a exibição do que é reprimido em outros ambientes, um tipo de “embaixada do riso” onde as regras próprias internas permitem que estes aspectos tabus sejam minimamente ilustrados.

Apesar desta possibilidade do circo em revelar o que tende a ser privado, a crescente repressão aos impulsos sexuais aponta para uma tendência das novas regras de convívio social que passa a exigir dos indivíduos um maior autocontrole sobre seus instintos e emoções.

Nessa nova cultura “oficial” em formação, portanto, as tendências à estabilidade e à completude dos costumes, ao caráter sério, unilateral e monocórdio das imagens predominam. A ambivalência do grotesco torna-se inadmissível. Os gêneros elevados do classicismo libertam-se inteiramente de toda influência da tradição cômica grotesca (BAKHTIN, 2009, p. 87-88).

Vimos até aqui algumas dualidades sobre o tema do riso: o popular e o “oficial”; o carnavalesco e a ordem ou o grotesco e o sério, ambas apontando para uma mudança de sentido do positivo (regenerador) para o negativo (sério e sentencioso). A tendência de o grotesco tornar-se mais privado e vergonhoso, tendência essa do novo caráter social burguês em ascensão, faz do sério, ou da ordem, um possível modelo de dominação social se falarmos como cita Bakhtin (2013) em relações de poder entre classes.

Com essa perspectiva de novo modelo de homem moderno, com seu conjunto de regras e costumes baseados no autocontrole das emoções, por exemplo, ao ponto de não expor o que agora é vergonhoso (o grotesco), podemos pensar na relação entre a imposição de costumes da burguesia como modelo “ideal” (oficial, civilizado) a partir do desenvolvimento industrial, como citado por Bolognesi (2003) e Elias (1994), sobre o que seria popular e inadequado. É possível associar essas questões a relação entre *Clown Branco* e Augusto, já citadas, sendo o Branco como uma espécie de modelo de homem moderno ideal (controlado, elegante, sério) construído desde o século XVII e o Augusto (atrapalhado, desarrumado, grotesco) como o popular “desatualizado” ou marginal.

O riso (e o grotesco) passa, portanto, por transformações sociais de acordo com a forma como as classes ascendentes o tomam a partir de seus próprios conjuntos de regras e normas sociais, no entanto,

essa tradição não desaparece, ela continua a viver e a lutar por seu direito à existência, tanto nos gêneros canônicos inferiores (comédia, sátira, fábula) como principalmente nos gêneros não-canônicos (o romance, a forma particular do diálogo de costumes, os gêneros burlescos, etc.); ela sobrevive também no teatro popular

(Tabarin, Turlupin, etc.). Todos esses gêneros adquiriram em grau mais elevado um caráter oposicionista, o que permitiu que a tradição grotesca penetrasse neles. Apesar disso, esses gêneros permaneciam, em maior ou menor medida, nos limites da cultura oficial, e é por essa razão que o riso e o grotesco vêm a sua natureza alterar-se e degradar-se (BAKHTIN, 2013, p. 88).

Podemos compreender, portanto, que a natureza do riso do grotesco passa por um processo de degradação, mas, que no entanto, não se perde completamente estando presente em manifestações populares artísticas. No caso dos palhaços a rivalidade entre o “ideal” e o “não ideal”, ou seja, entre o sublime e o grotesco, seria uma das principais causas do riso, momento em que a vergonha e o ridículo escondidos são expostos. Assim, ambos, riso e “sério”, estão conectados:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura (BAKHTIN, 2013, p. 105).

Toda essa discussão sobre as transformações sociais que os valores atribuídos ao riso sofrem ilustram as diversas interpretações que distintas classes podem possuir sobre o riso segundo Bolognesi (2003) e Bakhtin (2013).

Tomando ainda a construção argumentativa destes autores, a interpretação burguesa do riso, desenvolvida a partir do século XVII com seu próprio segmento de significações, traria para os grupos que ainda hoje compartilham destes valores, uma visão similar ou herdeira sobre o tema. Já o riso popular, que não desaparece completamente, divide espaço com a representação de outros conjuntos de valores sociais, sendo a cultura popular atual herdeira dos valores do riso carnavalesco da Idade Média. O que podemos presumir disso tudo é que o riso pode variar conforme a cultura e o conjunto de valores pertencentes a cada grupo, o que permitiria explicar, de forma inicial, a diferença entre a performance dos palhaços dos circos populares, que utilizam muito mais a linguagem grotesca, por exemplo, e dos circos grandes (como um representante da cultura mais “séria”) que pouco utilizam da voz do palhaço e das brincadeiras associadas ao sexo.

As variações do que provoca o riso de acordo com determinadas regiões ou grupos foram relatados pelos palhaços entrevistados, mas algo dito por Emerson do Real Circo deixa esse fato evidente. Segundo ele, os palhaços tendem a ser menos apelativos nos centros da

cidade pois “O palhaço apelativo demais afasta as famílias”. Falou do Palhaço Rolinha, por exemplo, que para ele o nome já é apelativo. Falou que no caso de Charmosinho, palhaço do Real Circo, ele se sente mais livre ao fazer as piadas quando os circos estão nos bairros mais distantes, quando estão em regiões mais centrais ele se contém mais.

Algo que acontece com frequência quando os circos chegam nas grandes cidades é a sua primeira instalação em uma localidade central para, posteriormente, desmontarem e se instalarem na mesma cidade mas em bairros de zona periférica. Foi o que fez o próprio Real Circo, por exemplo, quando saiu do bairro do Catolé, em Campina Grande – PB, para ser instalado no bairro das Malvinas. Não foi possível assistir aos espetáculos após a mudança mas, provavelmente, como relatou Emerson, a nova localidade permitiu piadas e formas de expressão que em outros lugares não seriam utilizados.

No caso do Circo do Fuxiquinho, sua companhia já viaja com dois circos provavelmente com este propósito. A mudança é sentida pelo palhaço e o novo lugar pode lhe dar indicações de quais possibilidades do “fazer rir” serão exploradas. Esse fato pode ser exemplificado na entrevista concedida por Fuxiquinho quando afirma que, quando chegam na cidade, os palhaços têm que

trabalhar de um jeito leve, pra ir lapidando o público. Né? A gente já não pode chegar e já tirando onda, não, tem que começar bem leve daí vai observando, lapidando, fazendo o povo se acostumar com seu jeito de ser e de brincar pra você também não deixar constrangido aquela pessoa. Tem que saber brincar também tem gente que vem, daí vê a gente brincando daí quer tirar uma brincadeira muito pesada também daí já se torna um negócio... já parte pra um outro lado já... tem que saber equilibrar, saber brincar, saber quem gosta de brincar. Você nota quem tá gostando e quem não tá... cê vai e tira uma brincadeira bem leve, se a pessoa gostar você vai se aprofundando se vê que a pessoa não gostou já procura outra pessoa ali que queira participar pra não ficar um negócio chato.

Da fala de Fuxiquinho podemos compreender que o palhaço precisa ter certa liberdade concedida pelo público para fazer ou não certa brincadeira. Essa peculiaridade do que será engraçado, ou não, varia, inclusive, de estado para estado:

é diferente cada estado tem um estilo diferente de palhaço. Tem estado que o povo gosta mais de palhaço de atitude de fala engraçada, tem cidade que o povo gosta mais de mímica, né, aquelas mímicas, tem cidade, estado que o povo gosta mais de palhaço que mexe com o público. Tira onda com fulano sicrano pega o espectador pra o picadeiro pra fazer aquela diferença. Daí a diferença do nosso circo é que a gente tem tudo isso então onde a gente vai a gente vai agradar. Porque tem todos esses estilos em um espetáculo só. Daí quer dizer quem vai gostar daquele palhaço mudo de mímica, tem Relampinho, quem gosta daquele palhaço bruto estourado, tem meu irmão Rolinha, e aquele palhaço meigo que é mais pra criança aí já é o Fuxiquinho.

Não existe, nesse trabalho, um julgamento de qual vertente de interpretação do riso é a correta. O que buscamos analisar aqui, a partir dessa “construção” do riso são as suas transformações ao longo do tempo que nos permitem perceber o quanto este se transformou e pode estar presente em grupos e culturas com significados distintos. É inevitável associarmos, no entanto, o caráter popular do riso da Idade Média, o riso livre carnavalesco e a cultura cômica popular aos palhaços populares atuais. Estes, como herdeiros dos bufões e bobos, os já citados grandes nomes do riso carnavalesco, podem ser considerados representantes do riso carnavalesco atualmente.

2.6 Sobre o corpo

A arte circense tem como base das apresentações o próprio corpo dos artistas. Todas as transformações, todos os exercícios, o espetáculo, como um todo, utiliza o corpo como linguagem. Isso serve tanto para o palhaço como para os outros artistas que utilizam as técnicas necessárias para alcançar o sublime em suas apresentações.

É importante destacar a técnica do corpo para a execução dos números circenses, uma vez que a disciplina é parte fundamental desse tipo de arte em que a proeza faz parte do espetáculo.

A exigência da proeza, não importa sob qual ponto de vista, o distingue dos outros tipos de investimento corporal, mesmo quando esse requer um treinamento intensivo. A performance consiste frequentemente em dissipar a queda. Mas, diferentemente da ação esportiva, que solicita primeiro a potência depois a técnica, o circo eventualmente tem o estilo de superação, o ato artístico solicita a presença antes de qualquer movimento. Seja mantido ou não por um fio narrativo, o espetáculo de circo procede de um encadeamento de pequenos dramas no qual o corpo é o mecanismo, o vetor, o quadro, enfim, o ator e seu teatro (WALLON, 2009, p. 18).

O processo de formação do corpo técnico para o circo é, muitas vezes, um processo doloroso enfrentado pelos artistas mas necessário uma vez que buscam a perfeição estética da execução dos números. A arte circense é baseada nessa estética e na precisa execução das habilidades. Para conseguir tal feito, o artista circense, sempre sujeito ao risco, disciplina seu corpo para superar-se e alcançar a virtuosidade segundo argumenta Goudard:

O ato de explorar uma obra de circo, em se tratando de um número ou de um

espetáculo (clássico ou novo), impõe ao praticante uma condição de vida e de exercícios muito forçados. Itinerância, vida coletiva, precariedade frequente das condições de trabalho, marginalidade (vivenciada ou colocada em representação), parada precoce da prática (especialmente para as mulheres) influenciam a vida cotidiana dos artistas, desde a juventude em um universo de dificuldades. Os riscos de desequilíbrio sob essa pressão – não desejada e mal controlada – podem fazer retaguarda ao estatuto social do artista (sua subsistência, sua assistência social, sua eventual reclassificação profissional, seu futuro depois do circo). Sua saúde, como acabamos de mencionar, e também seu reconhecimento, seu sucesso e sua prosperidade são submetidos às regras de uma profissão na qual a ausência de risco não existe. Sendo assim, os ferimentos podem ser físicos, mas também narcísicos e econômicos (2009, p. 29).

É possível levantar aqui a importância dada ao corpo pelos artistas circenses em suas diversas formas de apresentação que incluem o palhaço e outras modalidades. Um exemplo da importância do corpo para o circo é dada por Henrique do Real Circo. Ex-trapezista, me relatou que continua no circo, hoje como “peão”, pois o próprio corpo já não suporta mais o Trapézio, embora continue ensinando a arte para as crianças do circo. Já Rafael Falcão utiliza o corpo não só como palhaço, mas também o expondo ao risco no Globo da Morte e nas acrobacias realizadas no pêndulo. Para ele o corpo é fundamental, mas principalmente para os outros artistas que não o palhaço,

Por que o palhaço não precisa... Qual o aparelho do palhaço? É só você entrar, se maquiar e trabalhar, já o globo da morte é muito perigoso, tem que ter manutenção das motos, é muita coisa entendeu?! E o palhaço não, o palhaço é mais simples, nessa área você num... E você envelhece no circo mas você maquiou o rosto e você vai se sempre um palhaço, porque o circo também é igual a jogador de futebol, chega uma hora que não dá mais né? Você... O pessoal quer ver juventude no picadeiro né?! Em qualquer área eu acho também e o palhaço não, o palhaço eu acho que o palhaço tando com 90 anos de idade vai ser sempre um... se ele for um bom palhaço, nunca vai cair no esquecimento.

Entre julho e agosto de 2014 realizei, no Centro Cultural Piollin em João Pessoa, PB, uma observação-participante em aulas de circo com crianças entre 8 e 12 anos de idade. Na ocasião, compartilhei com eles dois dias de treinos por semana e as atividades consistiam, em um primeiro momento, em exercícios técnicos para aprimoramento do corpo e no segundo momento, práticas específicas com cada aparelho da preferência do aluno¹³. Foi em um desses dias que percebi, dentro do campo, a importância que o corpo tem para a arte circense.

Após intensos alongamentos e aquecimentos de um dos dias em que estive presente, um dos meninos, o André (nome fictício), ao executar as acrobacias no salto, não conseguia

¹³ Os aparelhos podem ser compreendidos como as diferentes modalidades de técnicas circenses. A turma que variava 8 e 15 alunos conforme o dia, podia optar por praticar trapézio, monociclo, tecido, lira, salto, malabares, entre outros. No meu caso, pratiquei malabares com argolas.

esticar suas pernas totalmente para a sua correta execução. O educador o orientou que tentasse esticá-las, mas André não conseguia. O educador então o colocou para ficar por um bom tempo sozinho na parede, sentado, com as pernas esticadas, tendo a parede como um apoio para que não se fechassem. O que pareceu um tipo de castigo ao menino, por não conseguir fazer os exercícios com as pernas bem esticadas era, na verdade, um exercício de dor e sacrifício pela perfeição da técnica. Tendo observado esse fato e o desenrolar do restante do treino, percebi como a arte circense está pautada nisso, na perfeição dos movimentos. No domínio dos aparelhos. Na disciplina do corpo. Eu que nunca tive boa flexibilidade com o meu corpo, tive muita dificuldade em fazer alguns dos exercícios de alongamento, por exemplo. Na semana seguinte, vi André comentar para o educador, com alegria, que estava conseguindo, finalmente, esticar as pernas durante o salto.

Nota-se, a partir do exemplo vivenciado, a importância do corpo para a arte circense. Para Mauss (2003, p. 407), “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem”.

O aprendizado das técnicas circenses passa pela disciplina e pela educação do corpo como no caso de André, e todo aparelho de circo exige uma técnica específica para a perfeita execução da atividade, seja no trapézio em que a força dos braços, a leveza do corpo e o equilíbrio sejam exigidos, seja nos malabares em que a atenção, a precisão e o uso equilibrado das duas mãos sejam aperfeiçoados. Isso justifica, por exemplo, a exigência dos educadores de condicionarem os educandos aos aparelhos específicos, uma vez que o domínio das técnicas exige tempo e disciplina.

Eu digo as técnicas do corpo, porque se pode fazer a teoria *da* técnica do corpo a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples *das* técnicas do corpo. Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo (MAUSS, 2003, p. 401).

O corpo é tão importante para o circense e para a perfeita execução dos números quanto é para o palhaço, mas de uma forma diferenciada:

O corpo do palhaço é a base de sua interpretação. O artista não tem a segurança e, ao mesmo tempo, a limitação de uma dramaturgia que prevê os passos da representação. Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação com a plateia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator é também

autor, tanto da personagem como do texto e da representação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com o seu tipo. Para tanto, faz uso da dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco (BOLOGNESI, 2003, p. 176).

Assim, para o autor, a utilização do grotesco, para o palhaço, dá-se por intermédio do corpo:

Ao operar com dualidade interior e exterior, subjetividade e exteriorização, o palhaço mantém viva a tradição do grotesco, amenizando-a. Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas ideias de sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado. É um corpo que deixa transparecer os seus dilemas e a sua luta interna e, em tom de jocosidade, escancara e desafia os seus próprios limites. O palhaço almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas. O exagero extrapola os limites do verossímil e se aloja nos terrenos do fantástico. Esse movimento é garantido unicamente pelo jogo cênico, prioritariamente improvisado (BOLOGNESI, 2003, p. 184).

Como a linguagem da arte *clownesca* tem base no corpo, as performances também exploram esse grotesco. No espetáculo assistido no Circo do Fuxiquinho, por exemplo, o palhaço Rolinha convidou ao palco 5 jovens para realizarem uma dança que o próprio palhaço realizaria para ser copiada. Tendo o público como júri, aquele que melhor imitasse o palhaço ganharia um brinde. A dança feita por Rolinha possuía certa sensualidade, uma vez que este fez questão de enfatizar o rebolado das partes baixas fazendo insinuações sexuais. Após a coreografia sensual grotesca, o palhaço dá um grito fino como um gemido, marcando o fim da sequência que deveria ser copiada pelos participantes. A performance foi realizada por todos sob aplausos e gritos da plateia, além de piadas feitas pelo palhaço enquanto dançavam.

Foi interessante perceber a atitude de cada um deles em cima do picadeiro/palco. O primeiro a se apresentar era também o mais novo, tendo por volta de uns 12 anos de idade. O menino realizou a dança visivelmente envergonhado com a exposição. Os outros quatro eram todos amigos e estavam acompanhados por mais amigos nas arquibancadas, o que pôde ser comprovado pelos gritos e pela excitação do grupo. Tinham todos em média 18 anos.

Nesse formato de apresentação em que o palhaço entra só para interagir com o público, transferindo a atenção para eles, fica evidente a tentativa de deixá-los em uma situação embaraçosa, primeiro por estar diante de todos os outros espectadores, segundo pelo formato “sensual” da dança que tinham que realizar para ganhar o prêmio. Os quatro meninos

não se intimidaram e dançaram todos claramente gostando da exposição, provocando risos e gritos da plateia.

É interessante perceber que a dança realizada por Rolinha, de certa forma, não foi surpresa, uma vez que, este tipo de ação já é esperada por um palhaço. A novidade foi a exposição de pessoas do público que, por um momento, deixaram a condição de espectadores para serem protagonistas de um número de circo. Este exemplo indica a relação com o corpo grotesco e a exposição do ridículo (nesse caso, seu e do público), elementos típicos das performances dos palhaços populares.

Através da junção entre a subjetividade da pessoa com sua caracterização visual tradicional, o palhaço explora, intencionalmente, o seu próprio ridículo para aproximar-se do que era o ridículo para os bufões na Idade Média para, assim, provocar o riso partindo do seu próprio grotesco. Nessa função, toda a composição visual do personagem possui seus próprios significados como será visto a seguir.

2.7 Roupas, maquiagem e nariz

Vimos a importância que o corpo tem para o palhaço e como este manifesta o grotesco através de suas próprias características individuais somadas à composição tradicional do personagem. Os elementos visuais que compõem o tipo clássico de palhaço, embora não sejam determinantes para todos, representam uma “comunicação” com o público. Entre estes elementos estão as roupas, a maquiagem e o nariz. Para Albino,

o palhaço tem a liberdade de forjar a deformidade pelas vestes e maquiagem, distanciando-se da noção de anormalidade como estigma, fazendo um uso autônomo do disforme. O palhaço aproxima-se da noção de disforme ainda pelo jogo e por seu corpo metaforicamente aberto, mimético. Ele é aquele que pode produzir o caos, transitar para além das fronteiras do humano, penetrar o mundo confundindo o público, surpreendendo-o. Permite pensar assim a noção de deformidade para além do corpo: como uma supressão da harmonia, uma perda das referências, uma confusão do previsto/esperado, rompendo uma dinâmica habitual (2014, p. 30).

Segundo a autora, toda a composição visual do personagem simboliza uma deformidade, ou seja, um modo de ser anormal que dá ao palhaço liberdade para fazer e agir de forma livre, conseguida pela simbolização do seu corpo aberto. Albino chama atenção para o caráter mimético explorado pelo corpo *clownesco*. Essa mimese corresponde a uma manipulação da imagem para que este se aparente disforme, deslocado, facilitando a

comunicação visual do palhaço ao preparar a plateia para as brincadeiras que está prestes a fazer.

As roupas comunicam o caos que ele representa, uma composição caótica forjada que remete ao disforme dos bufões, ao ridículo do não saber vestir-se ou da acentuação de detalhes pessoais do palhaço como sua altura ou largura. Segundo Albino, o figurino

faz parte da caracterização do palhaço. Trata-se de uma marca de inadequação que ele porta, em função do tamanho das vestes despropositadas ou/e das combinações de cores e acessórios algo esdrúxulas. (...). O uso de roupas em tamanhos desproporcionais, mas sem deixar de ter relação com o cotidiano, se desenvolveu amplamente na idade de ouro desta arte (do final do século XIX até o período entre Guerras) e segue assim, ainda que de forma mais discreta, como motivo em torno do qual o artista compõe seu figurino (2014, p. 74).

Além do exagero ocasionado pela desproporção do vestir, há outro caráter que é o de evidenciar o próprio ridículo. Esse recurso é principalmente utilizado pelos *clowns* de teatro, compondo uma espécie de caricatura de si mesmo:

uma palhaça gordinha geralmente usa roupas muito apertadas – a lógica do palhaço não se aplica ao que é adequado, mas ao que lhe parece bonito: como roupas justas são bonitas, a gordinha não percebe que seria mais adequado usar um modelo feito para o seu tamanho real! O alto, por exemplo, usa chapéus compridos ou calças curtas que não chegam até os sapatos, o que acaba evidenciando mais ainda sua altura. (...) O ator inteligente por trás da máscara aproveita para evidenciar alguma característica corporal para apontar alguma desproporção ou distorção, indo além da harmonia superficial da forma adequada de se vestir (PIRES, 2010, p. 19).

As roupas do palhaço apontam, portanto, para uma desproporcionalidade ao se vestir. Ou são grandes ou pequenas demais, podendo ser também coloridas, antigas ou simplesmente estranhas. O formato das roupas grandes popularizados por Fratellini nos faz lembrar uma criança ao provar as roupas dos pais, o que contribui ainda mais para seu “deslocamento” na condição de adulto atípico.

Já quanto a maquiagem, os palhaços tradicionais de circo tendem a tê-las mais exageradas evidenciando, principalmente, os olhos e a boca. Isso pode ser visto a partir da perspectiva da quantidade de público. Segundo Thebas,

os palhaços de circo podem ter enormes plateias às sua espera. E põe enormes nisso! Alguns circos têm capacidade para mil, 2 mil pessoas! Para poderem ser ouvidos e vistos por todos é que esses palhaços falam tão alto, usam roupas tão coloridas e maquiagem tão forte. Com os palhaços de teatro costuma acontecer o contrário. Embora existam teatros enormes por aí, na maioria das vezes eles se apresentam para trinta, cinquenta, cem espectadores apenas. Ou seja, muito menos gente que o circo. O resultado disso é que os palhaços de teatro não precisam ter uma voz tão

alta, nem usar roupas e maquiagens tão coloridas, pois o público os ouve e vê com mais facilidade (2005, p. 69).

A maquiagem serve também como forma de realçar uma deformação ou apenas alguns detalhes do rosto ou do caráter do personagem, para os que optam por fazê-la de forma mais simples:

Nos casos mais clássicos, em que cobre todo o rosto, ela é a simulação de uma deformação, especialmente da boca. Os olhos também ganham um realce e o nariz é uma bola proeminente e vermelha aí colocada ou pintada, símbolo maior do palhaço. Este tipo de maquiagem, contudo, não é habitual atualmente. Com a ascensão de um tipo de *palhaço pessoal*, os artistas tendem a maquiá apenas algumas partes do rosto, visando ainda ressaltar boca e olhos ou destacando o quê no rosto pode ajudar a reafirmar o estilo/tipo feito (como a pintura de branco na parte inferior dos olhos, que comumente produz uma aparência de ingenuidade). Em outros casos, salienta-se qualquer pequena deformidade nata, como sobrancelhas grandes, por exemplo. (ALBINO, 2014, p. 74).

O que chama atenção, mais uma vez resgatando Bakhtin (1999, p. 38), é que toda a composição visual do artista visa também a exposição do ridículo e do grotesco, uma vez que a deformidade é “o aspecto essencial do grotesco”.

Por fim, o símbolo maior do palhaço é o nariz vermelho, “a menor máscara do mundo” segundo Burnier (2009, p. 218) que além de também representar a deformação, caracteriza-se como uma possibilidade de negação da própria máscara social para a ação natural interna.

O tema da máscara é afim ao do palhaço, e essa afinidade está para além do fato dele portar uma maquiagem ou um nariz vermelho. Começando pelo mais evidente, a máscara é uma deformação do rosto, que encontra seus primórdios na careta (que a máscara petrificou). O uso da máscara implica desfazer a harmonia do rosto, negando-o, ao mesmo tempo em que propicia a aparição de outro naquele/por meio daquele que a usa (ALBINO, 2014, p. 31).

Para a cultura cômica popular, a máscara possuía grande importância.

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação de identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações de fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN, 2009, p. 35).

A máscara do palhaço, o nariz, possui um forte poder simbólico comunicador e libertador. Comunicador, pois, seu uso sempre transmite uma informação, tanto pode autorizar determinadas ações que sem o nariz seriam consideradas inapropriadas (como fazer brincadeiras nas ruas, por exemplo) como pode também ser utilizado simbolicamente para outros fins como protestos, por exemplo. Seu sentido libertador diz respeito àquele que o utiliza, ou seja, com o nariz, é possível falar e fazer coisas inusitadas que o símbolo garantirá a mensagem social de que o palhaço é livre para transcender determinadas regras sociais.

Estes símbolos aqui discutidos estão presentes em todos os palhaços dos circos visitados, no entanto, algumas pequenas variações são observadas como no caso das maquiagens. Embora algumas formas de pintar o rosto sejam muito parecidas (como no caso dos Palhaços Tampinha, Gaiolinha e Charmosinho que parecem inspirados na maquiagem de Cheirozinho), os detalhes variam entre rostos totalmente brancos ou não, sobrancelhas pintadas, boca exagerada pelo vermelho ou minimizada, entre outros. Outro detalhe é o nariz que pode ser o de látex preso por uma linha (como o de Carrapixo) ou pintado (como o de Fuxiquinho). As roupas também variam bastante já que se apresentam com figurinos diferentes todos os dias. O que há de comum entre elas é, justamente, o desencontro com os padrões de roupas usualmente utilizadas nas ruas. Embora os palhaços tenham variadas formas de se vestir, o figurino é peça importante para a identidade do palhaço, segundo afirma o Palhaço Taioquinha:

se eu passasse um mês na praça, um mês aqui era trinta roupa que eu vestia ali em cima. Nunca repetia uma. Porque tinha vergonha. Eu, como palhaço, tinha vergonha. Aqui mesmo, eu tenho umas 10 ou 12 roupas de palhaço. Todo dia aqui quando eu danço com a boneca é um, na entrada é outra, pra uma dublagem é outra, sempre modificando pra não ser aquele negócio a mesma coisa. Eu sempre digo a esse filho meu (Gaiolinha): quer ser palhaço? É palhaço. Tá certo, a roupa que você veste? Tudo bem... agora vá no seu estilo. Seja criativo, seja comunicativo. E não imite ninguém.

2.8 O palhaço popular

Traçando um perfil básico de alguns elementos dos palhaços aqui analisados, principalmente dos palhaços de circo pequeno e médio, trago a denominação, para eles, de “palhaço popular”, por acreditar que o estilo apresentado destes palhaços traz elementos próximos ao riso festivo da cultura popular de Bakhtin, diferente dos palhaços de circo grande

cuja performance são mais voltadas para o gracioso ou para o “sério oficial”. O palhaço popular possui várias características próprias, uma delas é o já citado uso da fala, mas também este faz frequente uso dos bordões, como comenta Fuxiquinho:

Um palhaço sem bordões se torna um palhaço esquecido. Um palhaço com bordões as vezes você não acha nem ele engraçado mas ele tendo os bordões, em casa você vai tá falando os bordões dele porque pega. Eu tenho vários bordões. Entendeu? E não tava conseguindo (por estar com problemas na voz) até logo na minha entrada quando eu entro eu olho pro meu pai e falo Horáaaaaacio. Esse “rá” era bem fininho entendeu? E não saia nem isso do jeito que eu to falando agora. (...) Os bordões é como uma música. A melodia de uma música. você vê que estoura uma música aí que você vai escutar e a letra, tá que o pariu, tem nem letra. Mas é por causa da melodia. A música estoura. As vezes você escuta uma música linda, a letra, mas não faz sucesso porque não tem aquela melodia legal, tem uma letra bonita mas não tem uma melodia. Então os bordões tem que ter aquela melodia, tem que ter aquela tonalidade e se você falar uma coisa com uma tonalidade que se destaca a coisa pega, agrada, fica na mente, tá entendendo?

Os palhaços Gasparzinho e Charmosinho tem seus próprios bordões. Falam pausadamente a palavra “adorei” algumas vezes durante suas apresentações. Quando este repete pela terceira ou quarta vez, basta Gasparzinho começar a falar “A-Do” que o próprio público a completa de forma vibrante “reeeei”. Cheirozinho tem como bordão “é demais!” que ele utiliza em vários momentos do espetáculo se referindo a qualquer pessoa ou situação. Nem todos os palhaços, no entanto, demonstram especial atenção com o bordão, é o caso do Palhaço Carrapixo e do Palhaço Geleia, por exemplo.

Outra característica presente nos palhaços populares é a também já citada relação com a sexualidade. São inúmeras referências ao ato sexual ou ao “baixo” corporal (que incluem os órgãos genitais) manifestadas através de gestos e palavras utilizadas popularmente como sinônimos como “linguiça”, “salsicha”, “tabaco”, entre outros. A utilização do termo muitas vezes condiz ao contexto da piada ou da esquete a ser apresentada e é adaptada para a cidade onde o circo está montado. No espetáculo do palhaço Cheirozinho, por exemplo, o palhaço compete com o mestre de pista quem seria o melhor poeta. O mestre começa declamando: “Batatinha quando nasce, espalha as ramas pelo chão, as moças de Alagoinha quando dormem colocam a mão no coração”. Na vez do palhaço, ele declama: “Batatinha quando nasce espalha a rama sem preguiça, a moça de Alagoinha quando dorme pensa logo na linguiça”. O palhaço termina o poema segurando a parte da frente de sua calça insinuando um falo imaginário.

A forma livre que os palhaços falam sobre o tema são característicos do realismo grotesco de Bakhtin que encontram na “baixaria” uma das fontes do riso em seu formato

grotesco. É possível fazer um paralelo entre estas duas características de utilização do palhaço popular, o uso da fala e o tema da sexualidade, com O Processo Civilizador de Elias. Para o autor, as regras de etiqueta que representam a boa conduta do homem civilizado indicam comportamentos que socialmente são melhor aceitos como bons costumes, dentre estas regras existem restrições em falar determinados palavrões ou palavras de “calão” que estão associadas a uma forma de linguagem utilizada pelos altos grupos sociais. Sobre isso, Elias comenta:

Palavras em calão usadas por gente comum devem ser evitadas com todo o cuidado, porquanto demonstram que elas tem "baixa educação". "E é a respeito dessas palavras, isto é, palavras em calão", diz o bem-falante cortesão, "que falamos neste contexto" - querendo falar da oposição entre linguagem de corte e burguesa. A razão dada para o expurgo de palavras "inferiores" da língua é o refinamento dos sentimentos, que desempenha um papel nada pequeno em todo o processo civilizador. Mas este refinamento é distintivo de um grupo relativamente pequeno. Ou o indivíduo tem essa sensibilidade ou não – esta é, aproximadamente, a atitude do instrutor. As pessoas que possuem esta delicadeza, um pequeno círculo, determinam por consenso o que deve ser considerado bom ou mau (1994, p. 120-121).

Sobre a repressão dos impulsos sexuais mencionados anteriormente, podemos conceber que sua manifestação verbal, como, por exemplo, as palavras de baixo calão, também são reprimidas.

O palhaço não apenas gesticula o ato sexual fazendo referência corporal ao sexo, mas também fala sobre ele usando sinônimos populares como os já citados. Percebemos assim, que estas regras de conduta socialmente “impostas” são colocadas a baixo pelos palhaços que tratam do tema com liberdade de forma risível. Mais uma vez, o que é socialmente embaraçoso é utilizado pelo palhaço como ferramenta.

Tomando mais uma vez o palhaço como herdeiro da cultura cômica popular manifestada nas festividades públicas, o contexto dos espaços públicos em que as coerções sociais eram amenizadas conferia espaço para a livre utilização de todo linguajar proibido. Segundo Bakhtin, a liberdade proporcionada pelo grotesco podia ser percebida em fenômenos linguísticos como no uso dos palavrões:

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. (...) O que nos interessa especialmente, são as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e que constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos. Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinam o caráter verbal típico

das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo (2009, p. 15).

Dependendo da personalidade do palhaço, este pode até utilizar palavras mais vulgares para se referirem ao sexo, no entanto, existe um espaço concedido pelo público, como já citado por Fuxiquinho, que provavelmente não permitiria certos “exageros” por também possuírem seu próprio conjunto de valores sociais. O riso provocado pelo palhaço popular seria mais uma resposta à cultura “oficial”, uma vez que os próprios artistas compartilham valores sociais semelhantes ao seu público. Essa afirmação faz Magnani quando trabalha a questão da verossimilhança que existe entre o circo enquanto cultura popular e seu público:

Para que um circuito discursivo qualquer se complete, é preciso que haja algum tipo de adequação entre suas significações e o sistema de representações dos receptores. Em outros termos, é necessário que o discurso produza alguma ressonância junto àqueles aos quais se dirige, caso contrário nada significará, ou melhor, poderá ter sentido, mas não “fará sentido” - será inverossímil – para os receptores (2003, p. 54).

Outra passagem da entrevista com Fuxiquinho pode corroborar com essa colocação. Quando comentei com ele que fazia tempo que não via um palhaço mímico em um circo (me referindo ao palhaço Relampinho de sua companhia), ele me respondeu:

Você só vai ver um mímico em circos grandes e nas capitais. Na cidade pequena é muito difícil. E ele aperfeiçoou a técnica, misturou mímico com tradicional pra agradar ao público das cidades pequenas do interior. Porque se não, não cola. Porque a maioria não gosta, gosta daquele palhaço de putaria de dismantelo e tal. Aqui no nordeste é desse jeito, se não for, não vai não.

Uma característica frequentemente usada por alguns palhaços é a cantada em homens, recurso bastante utilizado pelo Palhaço Charmozinho, por exemplo. Em uma de suas atuações, Charmozinho constantemente interrompia sua própria apresentação para insinuar que estava interessado em um “gordinho” que estava na plateia com frases como “gordinho, me liga”. Esse exemplo aponta também para outro recurso comum que é o de apelidar, de forma improvisada ou não, as pessoas da plateia. No espetáculo do Fuxiquinho, por exemplo, uma das pessoas convidadas para participar da brincadeira no picadeiro foi um homem que usava um grande bigode prontamente chamado pelo palhaço de “Bigodinho”. Outros apelidos

são frequentemente utilizados, como pude observar nas apresentações de Cheirozinho e Gasparzinho onde ambos chamavam as crianças de “morróidas” se referindo à doença “hemorroidas”. Embora apresente uma postura agressiva dependendo de como foram educados os ouvidos dos espectadores, o que pode ser notado aqui é uma peculiaridade, observada por Magnani, do palhaço em ter liberdade de brincar com temas como a doença, por exemplo, mas não só isso, a possibilidade de transformar em alvo de piadas qualquer coisa que seja intocável ou “séria” para as regras oficiais de comportamento:

E com o palhaço e sua improvisação tocamos no eixo central do espetáculo circense. Irreverente, sem compromisso com nada nem com ninguém, qualquer coisa pode ser alvo de suas tiradas corrosivas. Família, autoridade, religião, moral, doença, convenções sociais – nada escapa ao gesto ou palavra do palhaço, representante de uma comicidade que desmistifica o caráter absoluto e intocável dessas instituições e valores (MAGNANI, 2003, p.112).

É possível perceber, a partir das caracterizações citadas do palhaço popular relações com a cultura cômica popular. Toda associação de Bakhtin a um caráter de renovação e regeneração podem ser atestadas pelos dizeres de Fuxiquinho, por exemplo, em que as pessoas vão ao circo para esquecer os problemas. Essa questão gera bastante reflexão sobre o sentido real desse “esquecer dos problemas” e do processo de “renovação e regeneração” uma vez que se discute as reais possibilidades transformadoras da cultura popular. É importante analisarmos que as propriedades da cultura popular cômica em questão, adaptadas à atualidade, possuem seu caráter político independente da sua utilização ideológica para ser ou não transgressora. É sobre essa ausência de um valor ideal específico ou de uma representatividade única que o autor comenta:

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. (...) As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo “econômico” particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico (BAKHTIN, 2009, p. 17).

Veremos alguns exemplos de utilização dessa possibilidade do riso num sentido de maior crítica social ou maior transgressão no próximo capítulo, no entanto, é válido ressaltar aqui, a partir das citações de Elias (1994) e Bakhtin (2013) que o caráter transgressor da ordem oficial da cultura cômica popular continua presente nas atuações dos palhaços populares.

2.9 O encontro entre o risco, o sublime e o grotesco

Entre vários dos elementos que o circo engloba, o risco, o sublime e o grotesco estão presentes, em maior ou menor grau, em todas as modalidades de circo.

A arte circense tem no risco, do simbólico à queda ou ao desequilíbrio, um de seus mais importantes símbolos.

Um acrobata sobre o arame se lança para trás em um salto perigoso e retorna em pé ao mesmo lugar de onde partiu: o artista de circo resolve, através de uma figura artística, uma situação de desequilíbrio em que ele se colocou voluntariamente. Fazendo isso ele se expõe ao risco. Esse processo artístico de se colocar em perigo esconde na cena do circo (bem como na da corrida de touros, do estádio ou do circuito automobilístico) um aspecto particular. [...] Às vezes o risco é simbólico (a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do *clown*), mas o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. A vida é colocada em jogo na cena e a morte – para ser conjurada? – é a verdadeira e frequentemente convocada (GOUDARD, 2009, p. 25).

Curiosamente, pude observar que estes três elementos (o risco, o sublime e o grotesco) não estão apenas presentes na maioria dos números de circo, mas também podem encontrar-se em um único momento como no número dos trapezistas voadores que aconteceu de forma semelhante no *American Circo*, no Circo do Fuxiquinho e no Real Circo. Em ambos os circos, esse número sempre está presente na segunda parte do espetáculo e corresponde ao momento de maior apreensão da plateia depois do globo da morte. Uma grande tela de proteção é esticada no picadeiro enquanto os trapezistas escalam o mastro lateral do circo em direção à plataforma base. Além dos trapezistas, todos devidamente caracterizados, também sobe o palhaço Gasparzinho (*American Circo*), Rolinha (Circo do Fuxiquinho) e Mortadela (Real Circo). Do outro lado do picadeiro, um único trapezista sobe o mastro para ser o apoio dos outros trapezistas. O número consiste nas acrobacias aéreas realizadas pelos trapezistas no centro do picadeiro ao saltarem de sua barra para as mãos do “apoiador” em um movimento de pêndulo de ambos os lados. O número requer uma grande precisão, pois se trata de instantes de queda livre em que é realizada a acrobacia ao momento preciso em que o apoiador, em outro trapézio em movimento, o segura, evitando a queda. Trata-se de uma grande altura que, mesmo com a grande tela de proteção, representa um grande risco e desperta uma forte tensão na plateia.

Além do risco do acidente, principalmente na dúvida da tela realmente ser capaz de

segurar os trapezistas (quanto menor o circo, pior é o aspecto da estrutura desta rede) o sublime, a superação dos limites, a fantasia estão presentes no voo do trapezista, na precisão dos tempos e na beleza das acrobacias. A acrobacia mais arriscada é deixada por último como forma de alimentar maior tensão através da concentração para o salto. Mas antes disso, logo no começo ou no meio da apresentação, salta o palhaço.

A beleza, a técnica e a precisão dos movimentos dos trapezistas são totalmente ignoradas pelo palhaço que, antes mesmo do salto, já provoca a plateia com piadas, gritos e insinuações de medo. Os palhaços Rolinha, Gasparzinho e Mortadela fizeram o mesmo número. Na sua vez de ir ao trapézio, fazendo isto de maneira desajeitada, ao chegar ao meio do picadeiro suas calças, ao invés das mãos, são agarradas pelo apoiador que se soltam facilmente deixando o palhaço apenas com sua roupa de baixo. Na parte de trás da cueca do palhaço Rolinha, havia um grande coração vermelho que ele faz questão de mostrar ao público enquanto contrai suas nádegas. A saída do palhaço se dá com o lançar-se voluntário no meio do picadeiro em direção à rede utilizando-a como uma cama elástica para fazer mais movimentos desordenados.

Naturalmente, ambos os palhaços possuem habilidades com o trapézio que são intencionalmente ignoradas pela performance cômica do palhaço pelo uso do corpo de forma intencionalmente grotesca para provocar o riso. Outra questão interessante a ser observada do número citado, é a referência ao “baixo corporal” ou o apelo à sexualidade.

O conjunto dos caracteres do palhaço tem um endereço certo de aparição: o corpo do ator, preparado artificialmente pela indumentária e pela maquiagem, para simbolizar com detalhes determinada personagem. Não se trata, contudo, de um corpo sublime, acabado e perfeito. Quando há um aprendizado corporal, visando ao desenvolvimento das habilidades físicas para a realização de cambalhotas e saltos-mortais – que aproximaria o palhaço do acrobata, portanto de um corpo sublime -, essa sublimidade deve se escamotear no motivo maior do palhaço, que é a efetivação do grotesco. Por isso, ele sempre aparece disforme, permeado de trejeitos, enfatizando o ridículo e o inusual, explorando as deficiências e os limites, muitas vezes, com apelo visível à sexualidade, momento de realce dos desejos e anseios que, no dia a dia, mantêm-se escamoteados (BOLOGNESI, 2003, p. 180-181).

A contraposição que o palhaço faz à toda técnica e graciosidade dos trapezistas com sua performance grotesca, a união do risco, do grotesco e do sublime além do fato do palhaço tradicionalmente ironizar um número do próprio circo são comentados por Bolognesi:

No circo, desde seu início até os dias atuais, o corpo desafia seus limites. O artista tem consciência de que pode fracassar. O desempenho artístico do acrobata e sua

possível queda, não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção. O público, por seu lado, presencia a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados. Em seguida, o espetáculo é acometido pela descontração da performance dos palhaços. (...) Em forma de espetáculo, o corpo acrobático, no chão ou nas alturas, explora o sublime e desafia as leis naturais. No extremo oposto, como sátira do próprio circo, o corpo grotesco dos palhaços enfatiza o ridículo das situações sublimes, ou então, presta-se ao jogo cômico improvisado cujo objetivo último é a gargalhada descontraída da plateia (2003, p. 45).

Neste capítulo foram abordados aspectos específicos dos palhaços populares como suas origens na cultura cômica popular, a importância e a função histórica que o riso pode desempenhar, a relação entre Branco e Augusto, assim como, a construção dos recursos visuais utilizados em sua imagem e aos elementos que distinguem as performances dos palhaços populares a partir dos espetáculos assistidos. A seguir será analisado as diferentes formas que a arte circense e *clownesca* pode manifestar através de distintas interpretações sociológicas.

CAPÍTULO 3 - PALHAÇO, A SOCIOLOGIA DE UM BOBO

3.1 Riso e o autocontrole

Na obra *O Processo Civilizador*, Elias (1994) discute sobre como o comportamento humano foi se transformando ao longo da história na medida em que passa a ser mais imperativo o autocontrole das paixões e emoções dos indivíduos e como esse processo foi associado ao processo de “civilização”¹⁴ da sociedade. O autor constrói seu argumento abordando elementos sociais que determinam hábitos e costumes da sociedade desde a Idade Média até a Modernidade, trazendo como forma comparativa de análise regras de etiqueta referentes às distintas épocas analisadas.

Estas regras de etiqueta trazidas como exemplo por Elias (1994) ilustram uma série de normas sociais ideais a serem seguidas pelos indivíduos que implicam para os que desejam adequar-se ao meio social, um alto controle individual de comportamento para que sejam socialmente aceitos. A consequência é que a própria sociedade acaba repreendendo os indivíduos “desviantes” em nome de um padrão de comportamento social. Esse controle de comportamento se dá, principalmente, sobre os instintos e emoções:

Nos diversos países formam-se sociedades pacificadas. O velho código de comportamento é transformado, mas apenas de maneira muito gradual, o controle social, no entanto, torna-se mais imperativo. E, acima de tudo, lentamente muda a natureza e o mecanismo do controle das emoções. Na Idade Média, o padrão de boas e más maneiras, a despeito de todas as disparidades regionais e sociais, evidentemente não mudou de qualquer forma decisiva. Repetidamente, ao longo dos séculos, as mesmas boas e más maneiras são mencionadas. O código social só conseguiu consolidar hábitos duradouros numa quantidade limitada de pessoas. Nesse momento, com a transformação estrutural da sociedade, com o novo modelo de relações humanas, ocorre, devagar, uma mudança: aumenta a compulsão de policiar o próprio comportamento (ELIAS, 1994, p. 93).

A forma como as regras de etiqueta foram se modificando nas diferentes épocas analisadas por Elias (1994) servem, para o autor, como forma de ilustrar seus argumentos mostrando como foi, ao mesmo tempo, não natural e construído socialmente comportamentos que por vezes são considerados como próprios do seres humanos. A necessidade da adequação às regras para maior aceitação fez com que algumas emoções tivessem de ser reprimidas de

¹⁴ A obra elisiana traz uma vasta discussão sobre os conceitos de civilização e cultura que não pretendo aprofundar no presente trabalho. Para o conceito de civilização aqui utilizado e abordado por Elias em sua obra, podemos compreendê-lo como uma tendência normatizadora de hábitos e comportamentos que segue uma sociedade.

acordo com o espaço social a ser frequentado, essa constante exigência por comportamentos autocontrolados fez com que as regras de etiqueta e o não expressar livre das emoções fossem cada vez mais incorporados pelos indivíduos. A argumentação de Elias começa com os costumes da aristocracia de corte, que com o passar dos anos, seriam também incorporados pela burguesia caracterizando a forma de organização social em formação:

No estágio da aristocracia de corte, as restrições impostas às inclinações e emoções baseavam-se principalmente em consideração e respeito devidos a outras pessoas e, acima de tudo, aos superiores sociais. No estágio subsequente, a renúncia e o controle de impulsos é muito menos determinado por pessoas particulares. Expressada provisória e aproximativamente, nesse instante, mais diretamente do que antes, são as compulsões menos visíveis e mais impessoais da interdependência social, a divisão do trabalho, o mercado, a competição, que impõem restrições e controle aos impulsos e emoções. São essas pressões, e os correspondentes tipos de explicação e condicionamento acima mencionados, que fazem parecer que o comportamento socialmente desejável seja gerado voluntariamente pelo próprio indivíduo, por sua própria iniciativa. Isto se aplica a regulação e às restrições de impulsos necessárias ao "trabalho", e também a todo padrão de acordo com o qual eles são modelados nas sociedades industrializadas burguesas (ELIAS, 1994, p. 157).

Em um primeiro momento, portanto, os grupos sociais privilegiados (no caso do exemplo dado por Elias, a aristocracia), distinguiram os indivíduos pertencentes aos seus grupos sociais de acordo com as regras de etiqueta e os costumes demonstrados pelos mesmos. O fato de que muitos buscavam a aceitação destes altos grupos fez com que essas regras fossem praticadas não só pelos que já ocupavam uma posição social privilegiada, mas também pelos que aspiravam pertencer a estes grupos.

Com esta forma de diferenciação social, tendo a adequação às regras pretendidas como um diferencial entre classes, alguns mecanismos de controle se desenvolveram para que as emoções fossem constantemente controladas sob o olhar e vigilância dos próprios indivíduos, o que desperta uma grande sensibilidade na observação do comportamento dos outros e sobre o próprio comportamento no que se refere à assimilação e ao nível de pertencimento aos grupos sociais estabelecidos. Um destes mecanismos de controle é o sentimento de vergonha, que para Elias (1993, p. 143), é “evidentemente uma função social modelada segundo a estrutura social”. Conforme o autor,

As proibições apoiadas em sanções sociais reproduzem-se no indivíduo como formas de autocontrole. A pressão para restringir seus impulsos e a vergonha sociogenética que os cerca - estes são transformados tão completamente em hábitos que não podemos resistir a eles mesmo quando estamos sozinhos na esfera privada. Impulsos que prometem e tabus e proibições que negam prazeres, sentimentos socialmente gerados de vergonha e repugnância. entram em luta no interior do

indivíduo (1993, p. 189).

Para Elias (1994) a vergonha que se manifesta como pressão social de controle passa a ser um hábito incorporado pelos indivíduos, os tabus provenientes desse sentimento reprime muitos dos prazeres e desejos internos ocasionando tensões internas. Sobre isso, Koury, ao comentar sobre o processo civilizador em Elias, também fala sobre a vergonha:

A vergonha internalizada, a partir do próprio indivíduo, estampa uma eficaz agência de autocontrole e de autolimitação, em formas conscientes e inconscientes, de modo ambíguo e ambivalente, para o indivíduo. Indivíduo social cuja estrutura mental sofre um alargamento e uma fragmentação e distinção consideráveis, elevando, em contrapartida, o custo e o tempo para uma socialização bem-sucedida. A vergonha passa a ser vivida como uma tensão, como uma espécie de agitação e desordem no interior da própria personalidade individual, que se debate conflitualmente nos limites impostos pela rede de interdependências na qual se insere (KOURY, 2013, 82).

Podemos assim compreender a função social da vergonha como uma forma reguladora de controle social praticada por indivíduos sobre outros que provoca tensões internas na medida em que prazeres e desejos são reprimidos. Quando indivíduos inseridos em um grupo agem de forma destoante dos padrões sociais estabelecidos, a repreensão de seus atos se manifestará como sanções sociais, que, por medo da “exclusão”, faz com que estes controles sejam internalizados.

Para Elias, uma das formas de repressão dos prazeres e instintos se dá a partir de tabus sociais que ligam determinados desejos à vergonha, como é o caso do sexo:

A tendência do processo civilizador a tornar mais íntimas todas as funções corporais, a encerrá-las em enclaves particulares, a colocá-las "atrás de portas fechadas", produz diversas consequências. Uma das mais importante, já observada em conexão com várias outras formas de impulsos, notamos com especial clareza no desenvolvimento de limitações civilizadoras à sexualidade. É a peculiar divisão dentro do homem, que se acentua na mesma medida em que os aspectos da vida humana que podem ser exibidos na vida social são separados dos que não podem, e que devem permanecer "privados" ou "secrets". A sexualidade, tal como todas as demais funções humanas naturais, é fenômeno de todos conhecido e é parte de toda vida humana. Vimos como todas essas funções são, aos poucos, carregadas com vergonha e embaraço sociogenéticos, de modo que a simples menção delas em sociedade passa cada vez mais a estar sujeita a grande número de controles e proibições (1994, p. 190).

Durante a Idade Média, segundo Bakhtin (2013) o período carnavalesco era o momento de inversão em que o grotesco e o baixo corporal, representando a sexualidade já contida na época, eram livremente trazidos ao espaço público. Fora do ambiente de carnaval,

o ser que materializa a sexualidade e a expõe socialmente, de forma livre, é o bufão. Interessante pensarmos o paralelo existente entre as épocas abordadas por Bakhtin (2013) e Elias (1994) no que tange a ação de repreensão da sexualidade consequente do processo civilizador desde a Idade Média e a posição que o bufão ocupava em expor essa mesma sexualidade. A proporção atual do papel do bufão na Idade Média em trazer, para o público, os tabus sociais da época, é desempenhado pelo palhaço ao abordar, em sua performance, os tabus sociais atuais.

Ao pensarmos o que é tabu nos dias atuais em respeito à sexualidade, podemos imaginar que o palhaço pode atuar expondo, justamente, esse tabu de alguma forma. Assim faz o Palhaço Chamosinho, por exemplo, ao empregar em sua postura corporal e sua voz traços “feminilizados” para destoar do comportamento masculino “oficial” construído pelo processo civilizador, o que provoca muitos risos da plateia. Também podemos relacionar ao tabu o palhaço Rolinha, por exemplo, que já traz em seu próprio nome uma referência ao baixo corporal. Para citar outro exemplo, em uma esquete do Palhaço Taioquinha do Águia Dourada, o palhaço entra ao som de uma música dançante acompanhado de uma boneca do seu tamanho que ele manuseia insinuando relações sexuais exageradas ao ritmo da música. Estes são apenas alguns exemplos de como a sexualidade, enquanto um dos tabus possíveis, é constantemente utilizado na performance do palhaço.

Elias cita ainda em sua obra como o processo civilizador passa das altas categorias sociais até serem principalmente atribuídas às famílias como principal instituição para transmissão de regras a serem incorporadas pelas crianças:

O controle mais rigoroso de impulsos e emoções é inicialmente imposto por elementos de alta categoria social aos seus inferiores ou, no máximo, aos seus socialmente iguais. Só relativamente mais tarde, quando a classe burguesa, compreendendo um maior número de pares sociais, torna-se a classe superior, governante, e que a família vem a ser a única - ou, para ser mais exata, a principal e dominante - instituição com a função de instilar controle de impulsos. Só então a dependência social da criança face aos pais torna-se particularmente importante como alavanca para a regulação e moldagem socialmente requeridas dos impulsos e das emoções (1994, p. 142).

Ainda sobre o tema, cita Elias:

Atualmente, o círculo de preceitos e normas é traçado com tanta nitidez em volta das pessoas, a censura e pressão da vida social que lhes modela os hábitos são tão fortes, que os jovens tem apenas uma alternativa: submeter-se ao padrão de comportamento exigido pela sociedade, ou ser excluído da vida num "ambiente decente". A criança que não atinge o nível de controle das emoções exigido pela sociedade é considerada como "doente", "anormal", "criminoso", ou simplesmente "insuportável", do ponto

de vista de uma determinada casta ou classe e, em consequência, excluída da vida da mesma. Na verdade, do ponto de vista psicológico, os termos "doente", "anormal", "criminoso" e "insuportável" não tem, dentro de certos limites, outro significado. O modo como são compreendidos varia de acordo com os modelos historicamente mutáveis da formação de afetos (1994, p. 146).

No sentido dado pelo autor, o corpo e os hábitos passam por constantes controles internos para que o indivíduo consiga portar-se de acordo com os padrões comportamentais que vão sendo cristalizados e os adultos que, muitas vezes, perdem esse controle e expõem uma não assimilação ou inadequação das regras, assim como as crianças, acabam sendo atingidas pelo mecanismo da vergonha estando expostas ao embaraço e ao riso como formas de repreensão mas, mais que isso, seu comportamento destoante pode taxá-los socialmente como “anormais”, o que escancara sua não incorporação completa dos hábitos e que o torna não totalmente aceito pelos grupos de “comportamento padrão”. A mesma lógica dessa criança “doente” pode ser aplicada aos palhaços e pode ser exemplificada pelo Palhaço Reizinho.

O Palhaço Reizinho é um palhaço do Real Circo apresentado ao público como “o palhaço mais jovem do Brasil”. Ele tem sete anos. Como pude ouvir durante as entrevistas, a maioria dos palhaços de circo começam a entrar no picadeiro desde criança (foi o caso de Fuxiquinho, Carrapixo e Tampinha, por exemplo) o que torna a presença de Reizinho no espetáculo menos incomum do que se pode imaginar, no entanto, não deixa de ser algo interessante para a presente pesquisa se for analisada sua performance e sua repercussão com o público.

Reizinho parece uma miniatura do já citado Palhaço Charmosinho. Foi possível notar a semelhança pela performance corporal do pequeno palhaço em sua maneira de entrar no picadeiro, por exemplo. Sua entrada é acompanhada por uma música infantil que logo se transforma em um *funk* que leva o Palhaço a dançar de forma erotizada evidenciando o movimento das nádegas, assim como o faz o Palhaço do seu mesmo Circo. Reizinho causa um grande impacto na plateia pelo fato de ser criança e de já representar movimentos e insinuações ligadas à sexualidade, por exemplo, em uma das esquetes que participa, o mestre de cena que contracena com o Palhaço conta que sua irmã possui um problema de insônia e que não pode ser acordada pois pode morrer com o susto. Ao falar isso, a “irmã” do mestre entra no picadeiro como se estivesse sonâmbula e se dirige ao palhaço para lhe arrancar um pedaço de roupa e ir embora.

O palhaço reclama ao mestre que responde: “não se preocupe, ela só leva pra casa,

beija e abraça e amanhã as 6 horas eu te devolvo”. A cena se repete algumas vezes até que Reizinho mostra para o público que por baixo de sua roupa normal ele está vestindo calcinha e sutiã. No final da apresentação, a “irmã” do mestre, ao invés de levar mais uma peça de roupa, leva o próprio palhaço que sai abraçado com ela. O mestre, inconformado, pergunta: “O que é isso Reizinho? É minha irmã!”, ao que o Palhaço responde: “não se preocupe, vou levar ela pra casa, beijo e abraço e amanhã às 6 horas eu te devolvo”.

Os risos são provocados não só pela inversão do desfecho da cena, já que antes o palhaço se dava mal por ter perdido suas roupas e por ter exposto o “ridículo” de suas roupas íntimas femininas, mas pelo fato de Reizinho, de 7 anos de idade, insinuar uma relação sexual com uma mulher adulta.

Se o palhaço pode ser visto como um tipo de criança “incivilizada”, uma criança palhaça, como no caso de Reizinho, aumenta a provocação dada ao público e estimula ainda mais os risos. Outro detalhe interessante de se ter uma criança palhaça é a identificação com o público infantil. Em uma das oportunidades que estive aguardando o começo do espetáculo do lado de fora do Real Circo, pude ouvir crianças que já tinham assistido ao espetáculo se referirem a ele e repetirem alguns de seus bordões como “sai daqui cadela” dito pelo Palhaço em uma das entradas junto ao apresentador.

A associação de “não civilizado” para o palhaço frente ao Processo Civilizador também pode ser visto na interação entre Branco e Augusto já discutida onde o palhaço (Augusto) tenta de todas as maneiras copiar a postura do Branco e fazer tudo do mesmo jeito que ele faz. Tenta copiá-lo, porém, sempre falha e sua falha é proposital para a provocação do riso. Em várias apresentações assistidas o palhaço interage com o mestre de cena em uma relação em que o mestre age ou fala de forma referencial (ou oficial) enquanto o palhaço se coloca como um “aprendiz”.

Na esquete do assalto no Real Circo, por exemplo, o Palhaço Geleia dramatiza junto ao mestre de cena um assalto em que o mestre, primeiro, representa um assaltante e o palhaço a vítima, posteriormente se invertendo os papéis. A dinâmica da apresentação se dá pela perfeição do gesto do mestre em realizar a ação e do Palhaço em responder ou agir incorretamente ao esperado pelo mestre (e pelo público), por exemplo, a primeira pergunta feita pelo mestre é “O dinheiro ou a vida?”, ao que Geleia responde: “a vida”, e logo é repreendido pelo mestre: “Não, Geleia, você tem que dizer o dinheiro!”. Quando os papéis são invertidos, o Palhaço Geleia ao anunciar o assalto, aponta a arma ao contrário, mais uma vez sendo repreendido pelo mestre: “Não Geleia, a arma está ao contrário”. Em seguida, ao

começarem de novo, Geleia pergunta: “O dinheiro ou a vida?” Ao que o mestre responde, conforme o combinado, “O dinheiro” e Geleia então diz “mas eu quero a vida que vale mais” e simula os tiros, mais uma vez, sendo repreendido pelo mestre.

O palhaço, portanto, aproxima-se da criança por ser uma espécie de ser ainda em processo de aprendizado, ou seja, de tentativa de adequação e de assimilação das regras mas, nesse caso, alguém que “nunca” irá aprender ou se adequar totalmente, se caracterizando, nesse caso, como “incompletos” ou mesmo como “não civilizados”, assim, é possível estabelecermos a partir da visão de Elias sobre as transformações do processo civilizador, que a ação do palhaço está ao lado dos que não se encaixam em todas as normas estabelecidas, assim como as crianças que, ainda não tendo as regras sociais totalmente incorporadas, agem claramente sem o seu domínio. O palhaço, portanto, age revelando a imperfeição desse processo.

Podemos perceber através das citações e dos exemplos das performances “ridículas” dos palhaços como o processo civilizador se manifesta sobre o próprio corpo dos indivíduos, ou seja, o controle das emoções não determinam apenas os hábitos e os costumes mas também a postura e a maneira de caminhar, por exemplo. Na esquete do Palhaço Geleia já citada, ao tomar a vez como assaltante, seu caminhar tomou uma forma “largada” em seu caminhar ao que ele justificou para a plateia ser do “Pedregal”, bairro considerado violento em Campina Grande, e sua postura reproduziu um estereótipo do andar típico dos jovens do bairro. A reprodução corporal que estereotipa os gestos de indivíduos de grupos marginais (no sentido aqui compreendido como não privilegiados, logo, para os altos grupos, não civilizados), portanto, é explorado pelo palhaço para a produção do riso, assim como cita Albino:

A associação do *rústico* para produção do efeito cômico, ao irracional, ou ao não civilizado, encontra na exposição do corpo um importante recurso para sua efetivação. (...) Quando a esperteza surge como única alternativa para a sobrevivência, ela evidencia a debilidade risível do corpo. Outra forma de explorar esse aspecto cômico da inabilidade é quando o palhaço age contra os princípios morais, pois mesmo não fazendo o papel de humilhado, ele é aquele que não se ajusta aos padrões. A importância do corpo como lembrança da natureza para composição de um efeito cômico está em conformidade com o fato de ele ser alvo de forte e constante repressão na história da civilização (2014, p. 37).

Assim, como já citado anteriormente, o corpo é ferramenta importante para a ação do palhaço por reproduzir hábitos e comportamento que são utilizáveis estrategicamente para provocar o riso, assim como no andar do Palhaço Geleia, o risível, nesse caso, é provocado pela representação de um corpo não adequado aos padrões sociais de comportamento e

postura.

Para Koury (2013) a vergonha do não controle dos impulsos internos se torna força motriz para o autocontrole dos indivíduos em que uma sociedade exige destes a repressão de certas emoções para que seja socialmente apto para o convívio. Essa tendência segue o processo civilizador ocidental. A consequência dessa autorregulação é o surgimento de tensões internas que constantemente controladas, acabam tendo a necessidade de serem “expurgadas” em algum momento. Deste fato podemos analisar o quanto a vergonha é uma força repressora que gera uma grande tensão nos indivíduos. Se tomarmos a exposição da vergonha e do ridículo pelo palhaço, podemos associar, assim como faz Elias (1992) em *A Busca da Excitação*¹⁵, o palhaço e sua arte como um espaço “libertador” dessas tensões através do riso. O palhaço seria, socialmente, o ser apto a expor seu próprio ridículo (de palhaço) e suas próprias mazelas não aceitas socialmente, assim como os bufões que, como mencionado, possuíam desvios físicos do que era considerado padrão como a corcunda ou mesmo a exagerada e livre expressão dos instintos. Os bufões agiam no limiar das regras de etiqueta e estariam sujeitos a maiores punições caso não fossem considerados “inferiores”. O poder de transgressão era maior por seu status de inferior, o que não quer dizer que todos os seus atos estivessem livres de sanções, a depender do tipo de fronteira existente entre regra e transgressão da época. O que o bufão podia, assim como o palhaço também pode fazer, é atravessar essa fronteira com maior liberdade que os indivíduos comuns.

Podemos analisar a partir da obra elisiana que a sociedade caminha para indivíduos que possuem suas emoções cada vez mais autocontroladas (visto, por exemplo, nas regras de etiqueta incorporadas) enquanto o palhaço age justamente expondo suas emoções mais profundas e ridículas. O palhaço, herdeiro do grotesco cujo poder libertador era comum na Idade Média acaba sendo um veículo da liberação do que lhe é reprimido (BAKHTIN, 2013).

É nesse contexto em que se cruzam, novamente, o sublime e o grotesco. Enquanto o sublime representa a perfeição e, portanto, a adequação às regras sociais normais (o civilizado), o grotesco representa tudo aquilo que é escondido, que é controlado ou reprimido como o baixo corporal (o não civilizado), essa relação caracteriza umas das dimensões possíveis de provocação do riso.

Com tantas emoções reprimidas cotidianamente, torna-se necessário para o ser humano expressá-las de alguma forma. Uma das formas de livre expressar das emoções contidas é através da arte e do artista.

¹⁵ O palhaço e o circo como “libertadores de tensão” serão analisados mais adiante.

Numa posição social marcada por um elevado grau de autonomia, essas figuras, os artistas, ganham lugar de destaque pelo fato de ser o canal, o meio ideal para tornar possível a fantasia sublimada no mais recôndito ser de cada um. Como agentes catalisadores de uma economia de afetos represada pelos códigos civilizacionais, os artistas – aqueles dignos de carregarem essa insígnia, é claro! -, seres privilegiadamente marcados por dons especiais que os distinguem dos outros, “simples mortais”, tornam-se, dessa forma, um espelho à vida de seu tempo, uma espécie de demiurgo que faz fronteira com o mais sublime e o mais prosaico que habita em cada indivíduo... Não será mesmo essa a chave do mistério que gravita em torno da arte e, por consequência, daquele que a torna possível, o artista? (VIEIRA, 2003, p. 9).

No desenvolver da sociedade o processo civilizador trabalhado por Elias (1994) vai criando uma série de normas e regras sociais que reprimem, ou escondem, muito dos comportamentos humanos. O que o palhaço faz pela sua associação ao grotesco e por sua atribuição principal enquanto agente artístico é se aproveitar de todas essas repressões para fazer rir, liberando, assim, emoções.

Um bom exemplo entre a relação arte do palhaço e processo civilizador é discutido pelo próprio Elias (1994), embora, de forma indireta, quando em uma de suas obras o autor trabalha a construção social do “gênio” Mozart.

3.2 Mozart, palhaço e *outsider*

Em Mozart, *Sociologia de um Gênio*, Elias (1994) discute a vida e a fama do músico Wolfgang Amadeus Mozart, analisando como se desenvolveu suas relações sociais dentro do tipo de sociedade em que vivia junto com sua profissão de músico, relaciona também sua personalidade e sua posição social com os ciclos sociais que frequentava e suas tentativas de adaptação ao meio.

Na época de Mozart, a posição social que um músico ocupava era bastante desvalorizada. Por ter vivido e servido a uma corte, suas relações sociais estavam constantemente ligadas aos nobres e seu próprio produto, sua música, era destinado ao agrado dos membros da corte, porém sua posição de músico, para a aristocracia, fazia dele um homem “inferior”. Para a presente pesquisa, a vida de Mozart, conforme contada por Elias, se torna interessante pelo fato do músico ter servido a um modelo de alta classe social, a cortesia, e por sua postura ou personalidade que era a de um brincalhão que lembrava um bufão:

Os quadros pouco mostram um lado de Mozart que escapa à observação na seleção de obras ditadas pelo gosto do público de concerto, mas que merece menção para dar vida a Mozart como homem. É o bufão que nele havia, o palhaço que saltava sobre cadeiras e mesas, que dava cambalhotas e brincava com as palavras e, evidente, com os sons (ELIAS, 1995, p. 12).

A postura de Mozart, frente a sua própria posição social, era de inconformidade pelo não reconhecimento de seu talento e pela não aceitação como membro da alta sociedade. O fato de ser um constante brincalhão em um ambiente em que a seriedade era o padrão de comportamento, assim como lembra Bakhtin (2013) fazia de Mozart, para Elias (1994) um bufão. Para o autor, inclusive, sua associação com o fato de ser um brincalhão, nesse contexto, traz a imagem de Mozart como uma “eterna criança” ou mesmo um palhaço:

A tragédia de Bajazzo é apenas uma imagem. Mas ajuda a esclarecer a conexão entre o Mozart bufão e o grande artista, entre a eterna criança e o homem criativo, entre a paspalhice de Papageno e a profunda seriedade do desejo de morte de Pamina. Um homem pode ser um grande artista, o que não o impede de ter algo de palhaço (1995, p. 14).

Mozart, assim como os indivíduos “inferiores” por terem nascido em outras posições sociais, tinha necessidade de se portar como um nobre pelo tipo de ambiente que sempre frequentou nas cortes. Foi necessário, para o músico, se habituar aos costumes da aristocracia mas mais que isso, Mozart, segundo Elias (1994) tinha uma grande necessidade de ser aceito pelas altas classes. Havia uma grande exigência para a internalização dos modos aristocráticos para que os lugares da alta sociedade fossem acessíveis para pessoas de outros estratos sociais, como eram vistos, naquele tempo, os músicos, e sua posição “inferior” exigiam deles, minimamente, que se portassem sob o mesmo tipo de comportamento social estabelecido pelos nobres.

O que Elias (1994) analisa, nesse momento, é a necessidade de adaptação aos modos aristocráticos pelas classes inferiores, uma vez que a estrutura social do momento dava aos membros da corte a grande referência para ser imitada. A relação que o autor faz é de que os que estavam inseridos nestes grupos privilegiados seriam os estabelecidos:

Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigadas, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas. Em nossos dias, tal necessidade de adaptar-se às demandas do *establishment*, seguindo a distribuição de poder, é mais ou menos dada como óbvia pelas pessoas socialmente dependentes (1995, p. 20).

Se os privilegiados são considerados os estabelecidos, os desprivilegiados que

estavam fora dos principais ciclos, mas que, muitas vezes, desejam frequentar e compartilhar dos mesmos hábitos e costumes sem, no entanto, serem totalmente aceitos, estes seriam os *outsiders*.

É possível perceber uma relação entre estabelecidos e *outsiders* que está muito próximo à relação sublime e grotesco e, especificamente interessante e mais comum para esta pesquisa, a relação Branco e Augusto e ainda, partindo das performances dos palhaços circenses, sua relação com o mestre de cena. Pela citação de Elias (1994) fica claro a relação de poder existente entre ambos.

Mozart era visto por Elias (1994) como um *outsider* por ser considerado inferior ao altos grupos, e contribuía para essa condição o fato do músico alimentar o seu grande desejo de ser aceito pela sociedade de corte.

Muitas vezes o maior desejo destes é serem reconhecidos como iguais por aqueles que os tratam, tão abertamente, como inferiores. A curiosa fixação dos desejos dos *outsiders* pelo reconhecimento e aceitação do *establishment* faz com que tal objetivo se transforme no foco de todos os seus atos e desejos, sua fonte de significado (ELIAS, 1995, p. 39).

Falando sobre o palhaço, suas tentativas, erros e imperfeições em adequar-se ao modelo “sério” de comportamento cumprem com o seu objetivo maior de fazer rir, mas mais além, o palhaço possui uma competência que o situa no limiar entre a regra (ou a etiqueta) e a transgressão, permitindo que transite entre os dois lados (o civilizado e o não civilizado) optando, em sua essência de eterno outsider, por não ser mais um representante da “seriedade” enquanto regra social. Sua constante utilização do baixo-corporal seu flerte com a sexualidade e sua ridicularização das normas cultas são exemplos disso.

Mozart, de certa forma, representa um personagem histórico que pode ser relacionado ao papel que exercia o bufão na Idade Média e ao palhaço dos dias atuais. A relação entre grotesco e sublime evidenciada em Mozart por sua obra e por sua postura de palhaço, o seu frequente uso do baixo corporal em piadas e nas cartas que escrevia para amigos e familiares, etc., servem como exemplos dessa posição. Em outra passagem da obra de Elias, estes pontos ficam ainda mais claros:

Ao tentar descrever Mozart, esbarramos imediatamente com as contradições de sua personalidade. Ele é o criador de uma música que é sublime, pura, imaculada à sua maneira. Sua música tem uma qualidade eminentemente catártica, e parece ascender sobre todas as regiões animais do ser humano. Ela testemunha claramente uma capacidade de sublimação altamente desenvolvida. Mas, ao mesmo tempo, Mozart era *capaz* de fazer piadas que, aos ouvidos de gerações posteriores, parecem extremamente grosseiras. Até onde se pode perceber, parecem ter uma referência

diretamente sexual apenas em relação a mulheres com quem ele dormia ou queria dormir; quanto ao mais, representam uma transgressão libidinal de tabus verbais em torno da zona anal e, algumas vezes, oral. (...) Sem dúvida, ele não bancava o palhaço apenas em suas cartas (1995, p. 100).

Mozart oscilava entre dois mundos: o círculo não cortesão de sua família, que hoje poderia ser considerado a "pequena burguesia"; e a aristocracia da corte (ELIAS, 1995), o que dava dois espaços em que se comportava de formas diferentes. Em um, seu local mais familiar, era mais livre e se portava mais a vontade sem as pressões do segundo, o espaço aristocrático, que exercia sobre ele uma grande exigência de agrado artístico sem, no entanto, considerá-lo como pertencente aos altos grupos. Mozart, segundo Elias, reconhecia estes dois espaços:

Desde jovem Mozart sabia exatamente onde tais piadas eram permitidas e onde não eram; sabia que eram permitidas e apreciadas entre os pequenos burgueses empregados das cortes, o que incluía os músicos (e mesmo aí apenas entre amigos próximos), mas que eram completamente fora de lugar nos círculos mais altos (1995, p. 104).

O fato de Mozart reconhecer os espaços ideais para manifestar sua personalidade bufonesca aponta para algo similar no reconhecimento dos espaços onde os circos estão inseridos que podem interferir na atuação do palhaço. Como já citado por Emerson do Real Circo, anteriormente, a performance dos palhaços tende a ser menos apelativa nos centros da cidade pois “O palhaço apelativo demais afasta as famílias”. A observação de Elias (1994) e de Emerson apontam para como a localidade da apresentação pode alterar no tipo de piada a ser realizada já que, como também já citado por Fuxiquinho, o palhaço precisa “trabalhar de um jeito leve, pra ir lapidando o público”.

A comparação que Elias (1994) faz a Mozart como bufão e palhaço apontam para algumas considerações importantes para melhor compreensão do que foi discutido até o momento. Por ser considerado um “inferior” em seu tempo, uma vez que Mozart buscava a aceitação das altas classes estabelecidas, faz do músico um *outsider* ou um marginal em relação a aristocracia, apesar da fama e do reconhecimento que seu trabalho viria a ter no futuro. A condição de *outsider* somada à sua personalidade brincalhona de fazer piadas com tons que envolviam certa “transgressão libidinal de tabus verbais”, provavelmente também em ambientes onde a seriedade era a postura oficial, ao mesmo tempo em que o próprio Mozart traduz uma espécie de junção do sublime de sua música com o grotesco ou o jeito bobo de sua personalidade, exemplificam a postura de um bufão ou palhaço para a época do músico e para os dias atuais.

Após compreendermos um pouco da relação do processo civilizador, o controle das

emoções e de comportamentos com a experiência da vida de Mozart, torna-se interessante pensarmos como a representação dessa constante tensão entre o controle das emoções e o seu revelar através da arte palhaço é compartilhado com o público e como ocorrem no interior do circo.

3.3 O circo, o palhaço e a busca da excitação

Em *A Busca da Excitação*, Elias (1994) elabora uma rica discussão sobre a importância do lazer e do esporte para a sociedade ainda muitas vezes vista como secundária ou simplesmente limitada pela dualidade “trabalho e lazer” a partir das Ciências Sociais. O autor acredita que um estudo embasado a partir de perspectivas históricas é capaz de revelar aspectos que ajudam a compreender certos fenômenos sociais que se transformaram com o tempo. As atividades de lazer acabam desenvolvendo-se como espaços de liberação de emoções normalmente reprimidas durante a vida cotidiana:

Numa sociedade em que a maior parte das atividades estão submetidas a rotina, em ligação com uma interdependência forçada de grande número de pessoas, e com os tipos correspondentes de objetivos pessoais e impessoais que reclamam uma elevada subordinação as necessidades emocionais imediatas, em relação aos outros ou a um trabalho impessoal, as atividades de lazer proporcionam — dentro de certos limites — oportunidades para experiências emocionais que estão excluídas dos setores altamente rotineiros da vida das pessoas. As atividades de lazer são uma categoria de atividades em que a restrição rotineira de emoções pode, até certo ponto, ser publicamente reduzida e com aprovação social, mais do que qualquer outra (ELIAS, 1992, p. 150).

A análise do lazer também foi tema de pesquisa de Magnani em seu livro *Festa no Pedacço* que buscou, de forma etnográfica, compreender como os moradores de bairros periféricos de São Paulo utilizavam seu tempo livre em busca de diversão e prazer:

Partir do lazer e não do trabalho pode ainda parecer pouco ortodoxo e sujeito a reservas: o lazer está nos antípodas daquilo que se considera o lugar canônico da formação da consciência de classe, ocupa uma parte mínima do tempo do trabalhador e não apresenta implicações políticas explícitas. Atividade marginal, instante de esquecimento das dificuldades cotidianas, lugar enfim de algum prazer — mas talvez por isso mesmo possa oferecer um ângulo inesperado para a compreensão de sua visão de mundo: é lá que os trabalhadores podem falar e ouvir sua própria língua (2003, p. 30).

Podemos compreender o circo como um destes espaços de lazer onde a “restrição rotineira de emoções é publicamente reduzida” sugerida por Elias (1994). É possível perceber

esse aspecto através dos próprios circenses entrevistados como o Palhaço Fuxiquinho, por exemplo, que sugere como o palhaço (e o circo) podem provocar um alívio das pressões cotidianas quando perguntado sobre a função do palhaço:

Às vezes você tá com problema e tudo, mas quando tá ali é outra pessoa, e tem uma função sim porque o povo fala: “palhaço é de criança”, mas não, a maioria traz pra esquecer os problemas, tem uma função social muito grande de fazer o ser humano se divertir um pouco nesse mundo tão sofrido que tá hoje em dia né? Problemas familiares, financeiros, e o palhaço traz tudo isso: alegra o povo, esquece os problemas e quando agrada o povo quer vir.

Elias (1992) e Magnani (2003) sugerem que a rotina na qual as pessoas estão muitas vezes condicionadas faz com que muito das atividades realizadas, como no caso do trabalho e da vida em família, sejam desgastantes e cumulativas em questão de tensões e privações de prazer. A contrapartida para a suavização dessas tensões cotidianas, oferecidas pelo lazer, é outra forma de tensão que Elias chama de tensão-prazer ou tensão-excitação:

Do mesmo modo, ninguém pode dizer que possuímos já um razoável conhecimento adequado sobre as necessidades a que respondem as atividades de lazer. Tentamos assinalar, a este respeito, o que nos parece ser o problema central e fizemos uma proposta inicial mostrando a direção a partir da qual se pode encontrar uma resposta. Mesmo que esta seja insuficiente, parece útil como um meio de colocar o problema numa perspectiva mais clara. Reunimos vários exemplos de diferentes tipos miméticos, indicando como característica comum não a libertação de tensão mas, antes, a produção de tensões de um tipo particular, o desenvolvimento de uma agradável tensão-excitação, como a peça fundamental de satisfação no lazer (1993, p. 136).

Pode-se pensar, como exemplos dessa tensão-excitação, os espetáculos e os jogos romanos já citados e a excitação que era provocada no público. As lutas entre os gladiadores eram bastante populares durante o império romano. Segundo Bolognesi,

Nos anfiteatros prevalecia a exibição de combates entre gladiadores. O espetáculo fascinava o público romano, que participava ativamente da disputa, incentivando os seus lutadores preferidos a superar todos os limites e forças. Antecedendo o evento, o espetáculo repercutia em toda a cidade, por meio de apostas e comentários diversos. O mesmo ocorria nos dias subsequentes e as conversas animadas agora versavam sobre a luta em si e as reações do público (2003, p. 26-27).

Como citado anteriormente, o espetáculo dos combates entre gladiadores envolviam disputas reais em que os corpos dos lutadores eram expostos ao risco real à vida. A relação do corpo e do risco estava presente para os gladiadores assim como, de alguma forma, também está presente nos artistas circenses de hoje na relação entre espetáculo, corpo e risco.

Chegamos assim a um ponto interessante em que podemos analisar a disposição das atrações de circo como uma constante oferta de tensão-excitação provocada não só pelos palhaços, mas pelas outras atrações que lidam com o risco do corpo e com a tensão provocada.

A estrutura dos espetáculos são montadas a partir dos artistas circenses que compõem o corpo de artistas de cada circo; dos equipamentos disponíveis e da organização e disposição do que será apresentado uma vez que um único artista pode apresentar mais de um número, como no caso de Rafael Falcão do Circo Irmãos *Power* que é, ao mesmo tempo, o Palhaço Carrapixo, mas também se apresenta, sem maquiagem, no Pêndulo e no Globo da Morte. Outro exemplo é o Palhaço Chamosinho do Real Circo que tira a tinta do rosto para se apresentar como trapezista. Em outras palavras, quanto mais atrações o circo tenha a oferecer, mais a estrutura do espetáculo sofrerá alterações, por dia, para que todos os artistas se apresentem.

Assim, a somatória das atrações envolvem, geralmente: Trapézio, Lira, Tecido, Malabarismo, Mágica, Equilibrismo, Dança, Globo da Morte e, claro, o Palhaço. A estrutura do espetáculo do Circo Pindorama dos Sete Anões, por exemplo, é dada pela seguinte sequência: Dança; Homem-Pássaro (tecido); Palhaço; Mágica; Palhaço; Tecido; Equilibrismo; Palhaço; Malabarismo; Palhaço; Globo da Morte; e após o intervalo: Palhaço.

Para fazer uma comparação, esta foi uma das sequências assistidas no Real Circo: Equilibrismo com monociclo e malabares; Palhaço; Faixas Olímpicas (variação do tecido); Palhaço; Bambolê; Parada Olímpica (equilibrismo com as mãos); Lira; Palhaço; Após o intervalo, Trapézio Voador; Palhaço e Globo da Morte. Em outro dia do mesmo Real Circo, a seguinte sequência foi observada: Homem-pássaro (tecido); Palhaço; Parada Olímpica; Lira; Palhaço; Faixas Olímpicas; Bambolê; Palhaço; após o intervalo, Globo da Morte, Palhaço e entrada de bonecos do Madagascar. Nota-se que a sequência no caso do Real Circo teve alguma diferença, por exemplo, na ausência do Trapézio no segundo dia. Isso se dá pelo grande volume de artistas que fazem parte da companhia do circo que se revezam para realizar seus números. Mesmo com uma companhia com grande quantidade de artistas, como no caso do Real Circo, a disposição das atrações, se são moldáveis durante a temporada ou não, muda de acordo com a proposta do próprio circo. Quando entrevistei o Palhaço Tampinha do Circo Pindorama perguntei sobre como era definido a estrutura das atrações do seu circo:

É no programa, quem faz é meu tio, lá no estúdio. Ele faz a programação... Tem vários circos né?! Que programa todo dia diferente... mas o nosso é tradicional. Programação tradicional. Muda os espetáculos, tradicional eu digo assim, tipo, muda hoje e amanhã repete, aí no outro dia tem e no outro dia repete. Mas é tradicional, ele é mais tradicional do que os outros.

Foi possível perceber essa diferença, por exemplo, no Circo Pindorama dos Sete Anões e no Circo Irmãos *Power* cujas apresentações mantiveram a mesma sequência ao longo da temporada, enquanto a sequência das atrações no Real Circo sempre apresentava alterações pelo grande número de artistas na companhia.

É importante aqui pensarmos essa disposição das apresentações pelas diferentes emoções e tensões geradas no público. O palhaço, como já dito antes, é parte importante, se não, principal, da estrutura do espetáculo, o que faz com que se apresente (o mesmo palhaço, ou vários em revezamento) seguidas vezes em alternâncias às demais atrações. O que marca, profundamente, a diferença entre o palhaço e as demais apresentações é a forma de tensão provocada e, ao mesmo tempo, a dualidade entre o sublime e o grotesco ou entre a proeza e a bobagem.

Focando na tensão do sublime, também associada ao risco, é possível perceber como o provocar dessa sensação no público é explorado pelo circo. Esse detalhe é encontrado em praticamente todas as atrações, principalmente nas de execução aérea (Trapézio, Lira, Tecido, por exemplo). A apresentação se dá através do sublime da execução perfeita dos movimentos, ao mesmo tempo em que o corpo se encontra em condição de risco pela altura utilizada para executá-los. A performance segue com uma música de fundo até a finalização do número, que é, geralmente, a parte de sua apresentação em que o artista mais se arrisca para realizar e que causa maior tensão no público. Esse momento é anunciado pelo apresentador que alerta sobre os riscos e dificuldades de realizar a “façanha” quando, em sua finalização, a própria música que acompanha a apresentação muda para uma representação de maior tensão, um recurso a mais para interagir e provocar os expectadores. Um exemplo desse tipo de performance é o Trapézio Voador em que as acrobacias aéreas mais difíceis de ser realizadas são deixadas para o final.

Outro exemplo observado tanto no Circo Irmãos *Power* quanto no Circo Pindorama dos Sete Anões, é o equilíbrio com os pés. Na performance, acompanhada por uma trilha sonora, são equilibrados e manipulados com os pés um pneu, uma grande estaca de ferro brilhante e, por último, um bastão com chamas nas pontas, momento anunciado pelo apresentador como de grande perigo em que se apagam as luzes e muda a trilha sonora para

evidenciar o momento de tensão.

Outro bom exemplo dessa tensão, algo importante para os circos, é o Globo da Morte. O Globo da Morte é anunciado em alguns circos como a “Oitava Maravilha do Século XXI”, o que evidencia sua importância para os circenses. A apresentação causa uma tensão enorme pelo barulho dos motores, pela velocidade e pelo risco constante de colisão, risco, inclusive, que se confirmou no Real Circo quando uma das motos apresentou uma falha elétrica no momento em que estava dentro do Globo, felizmente, a globista não se machucou mas causou um grande susto no público.

Na disposição dos espetáculos analisados é perceptível como são alternados os números de grande tensão e risco com o relaxamento proporcionado pelo palhaço. Segue quase uma analogia da vida real, das tensões e medos rotineiros existentes no dia a dia com a suavização dessas sensações pelo riso provocado pelo palhaço, novamente, essas são as relações que compõem as tensões cotidianas e que são suavizadas através da tensão-prazer e da tensão-excitação.

Para melhor compreender o que seriam as tensões cotidianas, para Elias (1992), se tratam da aquisição por parte dos indivíduos de conjuntos de regras e valores morais indispensáveis consequentes do controle das emoções dentro do processo civilizador e da forma como a sociedade vem se desenvolvendo. Cita o autor:

Nas sociedades avançadas do nosso tempo, muitas profissões, muitas relações privadas e atividades, só proporcionam satisfação se todas as pessoas envolvidas conseguirem manter uma razoável harmonia e um controle estável dos seus impulsos libidinais, afetivos e emocionais mais espontâneos, assim como os dos seus estados de espírito flutuantes. Nestas sociedades, a sobrevivência social e o sucesso dependem, por outras palavras, em certa medida, de uma armadura segura, nem demasiado frágil nem demasiado forte, de autocontrole individual. Nas sociedades como estas há um campo de ação muito limitado para a demonstração de sentimentos fortes, de acentuadas antipatias e de aversões relativamente a outras pessoas, para a entrega a intensos acessos de cólera, a um ódio feroz ou ao impulso de atingir a cabeça de alguém. As pessoas que se agitam demasiado, sob o domínio de sentimentos que não podem controlar, são casos para hospital ou para prisões. Determinadas condições de elevada excitação são consideradas como anormais em qualquer pessoa e, no caso de multidões, como um perigoso prelúdio de violência. No entanto, a contenção de sentimentos fortes, no sentido de alguém preservar um controle regular firme e completo dos impulsos, afetos e emoções é um fator de origem de novas tensões (ELIAS, 1993, p. 68-69).

O circo se torna um importante lugar de novas tensões, as tensões-prazerosas defendidas por Elias que proporcionam a liberação de emoções e sentimentos reprimidos pela rotina, nesse contexto, o risco, a fantasia ou o riso se transformam em novas tensões, muito mais suaves, que proporcionam o bem estar no público.

Se perguntarmos de que modo é que se animam os sentimentos, como é que a excitação é favorecida pelas atividades de lazer, descobre-se que isso é dinamizado, habitualmente, por meio da criação de tensões. Perigo imaginário, medo ou prazer mimético, tristeza e alegria são produzidos e possivelmente resolvidos no quadro dos divertimentos. Diferentes estados de espíritos são evocados e talvez colocados em contraste, como a angústia e a exaltação, a agitação e a paz de espírito. Deste modo, os sentimentos dinamizados numa situação imaginária de uma atividade humana de lazer tem afinidades com os que são desencadeados em situações reais da vida — é isso que a expressão «mimética» indica —, mas o último está associado aos riscos e perigos sem fim da frágil vida humana, enquanto o primeiro sustenta, momentaneamente, o fardo de riscos e de ameaças, grandes e pequenas, que rodeia a existência humana (ELIAS, 1993, p. 76-77).

Elias (1992) não se refere ao circo ou ao palhaço em *A Busca da Excitação*, no entanto, todos os exemplos que ele cita ao longo do livro referentes a função do lazer na nossa sociedade apontam para a possibilidade do circo como um espaço mimético de liberação de tensões uma vez que desperta diversas das emoções abordadas pelo autor. Castro, falando sobre as raízes do espetáculo do circo moderno, considera a emoção e a excitação provocadas pela alta tensão dos números como parte fundamental do espetáculo, assim como a amenização dessas mesmas tensões é dada pelo palhaço, já que:

Um espetáculo baseado na disciplina militar e na valorização da destreza e do perigo deixava a plateia muito tensa; era preciso criar um momento de relaxamento, provocar a quebra da tensão, deixando o espectador aliviado, preparando-o para as próximas emoções. E é aí que surge o palhaço de circo! (2009, p. 55)

O riso é destas emoções libertadoras que está profundamente ligada ao circo e, mais precisamente, ao palhaço. Sobre o riso, Elias menciona:

O desporto não é, decerto, a única forma pela qual a disposição biológica de libertação das tensões provenientes do excesso de stress pode ser socialmente ativada e padronizada. Uma destas disposições humanas naturais mais elementares e universais é a propensão para o riso. Como o sorriso, o riso é basicamente, uma forma pré-verbal de comunicação que não é aprendida e, desse modo, presume-se que, em termos evolutivos, é bastante antigo. É flexível, isto é, modifica-se através da experiência, embora não seja, de modo algum, na mesma medida da instituição biológica que forma a base natural da comunicação verbal. O riso, como uma instituição biológica, ainda que seja, sem dúvida, derivado de antecedentes pré-humanos, é característico da singularidade do ser humano. Revela, de modo gráfico, o fornecimento, por intermédio de instituições biológicas, de formas e de processos de contrabalançar as tensões e cargas do controle dos impulsos (1992 p.102-103).

A obra de Elias (1992) não menciona o circo como uma forma de lazer, no entanto, esse foi o alvo da pesquisa de Magnani:

Entre as múltiplas formas de entretenimento existentes nos bairros populares dos grandes centros urbanos destaca-se uma, muito difundida também nas pequenas cidades do interior e que, dadas suas características, constitui um ponto de partida

particularmente interessante para os objetivos que este trabalho se propõe: é o circo (2003, p. 31).

Quanto a tensão-prazer provocada pelo palhaço, esta pode ser melhor compreendida a partir da seguinte citação de Castro:

Ninguém tem dúvida quando se depara com uma dessas figuras: “Este é um palhaço!” E não importa se sua cabeleira é vermelha e os sapatos enormes ou se, ao contrário, ele veste um sóbrio terno e está sem nenhuma maquiagem. Identificamos um palhaço não apenas pela forma, mas principalmente pela sua capacidade de nos colocar, como espectadores, num estado de suspensão e tensão que, em segundos - sabemos de antemão -, vai explodir em risos (2005, p. 11).

A tensão-excitação provocada pelo riso, aproveitando o conceito de Elias (1992), pode ser encontrada em forma equivalente em diversas culturas diferentes, assim como na Idade Média e sua importância para Bakhtin, mas também em outras culturas, todas em relações miméticas com as tensões diárias. Para Castro (2005), o riso têm profunda participação em rituais de outras culturas como desmistificadores do sentimento de medo.

Ainda sobre as múltiplas possibilidades de tensões e emoções provocadas pelo palhaço, podemos considerar que este age como libertador das emoções socialmente reprimidas. E isso o faz intencionalmente a partir de suas roupas e de suas apresentações que podem provocar, ao mesmo tempo vergonha, surpresa e espanto, por exemplo, mas ao mesmo tempo, transformar estes sentimentos em riso.

A exposição/dramatização das emoções (medo, surpresa, vergonha, espanto, raiva etc.) contribui para dar realidade a esse lugar de *livre fazer* que ele ocupa, e também a tornar visível/inteligível o quê e como ele pensa – o que é fundamental, pois mesmo nos casos de aparente falta de sentido é necessário que esta, como tal, seja de alguma maneira compreensível ao espectador. Além disso, ela permite que o espectador observe em atos e gestos seu modo de pensar, sem ser necessário que reflita se o palhaço está ou não escamoteando o que *realmente* quer e/ou pensa. É essa certeza que a exposição da emoção cria, concedendo por consequência, a tranquilidade ao espectador de entregar-se ao percurso proposto pelo palhaço-artista (ALBINO, 2014, p. 70).

Em outra esquete, esta apresentada no Circo Pindorama dos Sete Anões, alguns palhaços entram no picadeiro e sentam-se enfileirados e de costas para a cortina para contar histórias de terror competindo para ver quem deles tinha mais coragem. Enquanto o primeiro deles contava sua história de coragem, outra pessoa entrava no picadeiro fantasiado de fantasma. O “fantasma” entrava sem ser visto pelos que estavam no picadeiro, porém visível para todo o público. Quando o primeiro Palhaço vai chegando ao clímax de sua própria história para provar sua coragem, o fantasma aparece apenas para ele que se assusta e corre

deslegitimando todo seu discurso de coragem. O segundo, sem ver o “fantasma”, começa sua própria história provando ser mais corajoso até que a mesma situação acontece. A esquete termina quando apenas o último Palhaço, finalmente, se depara com o “fantasma”, finge não ter medo e dá apelidos e debocha da “aparição”. Finalmente, o último Palhaço também corre encerrando a esquete. É possível notar, nessa esquete, como sentimentos como o medo e o espanto são reproduzidos.

A grande junção das emoções trabalhadas no circo intermediada entre tensões geradas pelos palhaços e somadas ao risco ou medo provocados pelos outros números circenses, faz do circo um espaço de lazer que mimetiza a vida real na representação constante de acúmulo de tensões cotidianas e que, ao mesmo tempo, são suavizadas através de outras tensões, como indica a percepção elisiana.

Assim, tomando o circo como um espaço para a libertação de tensões cotidianas, considerando também a arte do palhaço sendo vista do mesmo modo, somadas também as possibilidades e a discussão do riso em questão de seus efeitos sociais e individuais, podemos pensar a ação do palhaço e suas consequências nos expectadores como uma possibilidade de cura?

3.4 O palhaço pode curar?

A conexão entre o lazer e a emoção que renova ou até mesmo que cura foi comentada pelo Palhaço Fuxiquinho quando perguntando sobre o porquê das pessoas gostarem tanto de palhaço, o que, segundo ele, seria

Pra esquecer os problemas. A maioria do povo vem. Os pais traz os filhos tipo assim “ó o palhaço, ó o palhaço” mas realmente quem gosta mais é o pai do que o filho. As vezes o filho tá nem ligando pro palhaço. Eu morro de ver aqui “Ai filho o palhaço, vamo tirar foto com ele”, o pai tá ali e tal e o menino sério... Porque gosta! Relembra a infância não é? Lembra do palhaço quando era criança e esquece os problemas. Fica aqueles 10 minutos preciosos sem aquela dor de cabeça, esquentamento dentro de casa, briga entre família, dificuldade financeira e tá ali e tá rindo, tá se divertindo e sai do mundo dele e entra em outro mundo e ele sai mais leve. Teve uma época aí que eu tava ruim da minha voz e eu postei no meu facebook que ia parar de ser palhaço. Tava ruim a minha voz eu não conseguia nem mais falar horáaaacio e eu postei e deu um reboião tão grande no meu facebook e saiu em rádio o povo da rádio em Caicó me chamou pra dar entrevista e saiu nos blogs. Fuxiquinho vai parar e o povo “não você não pode parar, você faz parte da minha infância”, “você curou minha mãe”, “você me curou”, disse que eu curei até doença sabe?

Da entrevista dada por Fuxiquinho e sua experiência em “curar” um de seus

espectadores, é possível perceber uma importância dada a emoção expressa pelo riso, o que estaria conectado a alegria, um efeito em que as pessoas se sintam bem ao ponto da mudança de humor provocada pela ação de um palhaço modificar, de fato, algo em suas vidas. Essa associação, revelada na primeira entrevista que fiz na pesquisa (com Fuxiquinho) foi ficando cada vez mais evidente ao longo da pesquisa e segundo o relato da maioria dos palhaços entrevistados que fala a esse respeito quando perguntados sobre a interferência que o palhaço causa na vida das pessoas, no caso, dos espectadores. Por exemplo, assim relatou o Palhaço Carrapixo ao lembrar de uma de suas experiências:

Eu acredito assim, eu acredito porque é... eu já passei algumas... Eu fiquei até com vergonha uma vez, que veio duas pessoas aqui no circo assistir é... O pai e o filho... O filho era meio parecido com o pai mas nem parecia, pareciam dois irmãos. Os dois estavam carecas e eu fui brincar, passei a mão na cabeça e falei tira o cabelo dos olhos, quando fui vender o DVD eu falei: “é irmão?” E ele falou: “não eu cortei em homenagem a ele que tava com câncer”, mas tava bem debilitado e veio no circo. Eu fiquei com tanta vergonha na hora, porque assim, eu fiz uma piada mas eles entenderam que era minha parte de palhaço, mas eu me senti assim meio constrangido na hora, ali quando fui vender o DVD, aí eu dei o DVD um pro outro, pedi desculpa e ele falou: “não rapaz, a gente dá os parabéns pra você, você é muito bom de palhaço”, eu falei: “desculpa”. Aí eu falei pra ele: “inclusive, meu pai já teve isso, encare com alegria, com felicidade que na vida é assim mesmo”, aí conversei um pouco com eles ali, e ele trouxe no circo pra alegrar a vida dele, eu acho que muda sim, muda, é bem legal cada um tem sua história, né?

Interessante perceber que este tipo de efeito causado nos espectadores é também sentido de forma similar pelo próprio palhaço como pode ser observado na mesma entrevista com Carrapixo quando perguntado sobre seu prazer em ser palhaço:

Ah ser palhaço é muito bom, acho que não tem preço você entrar ali dentro e você falar uma piada e o pessoal rir e você se envolve mais, as vezes você tá em casa com algum problema ou doente, mas quando você entra ali dentro você esquece de tudo né?! E você encara de outra... Ali é outro mundo, então quem é palhaço gosta de ser palhaço, creio eu, por causa disso, porque você esquece de tudo você vive ali um mundo diferente então, e é muito bom, eu gosto muito, quando eu entro ali dentro eu esqueço de tudo e a gente quer... Fica espontâneo, não é? É por isso que muita gente acha assim as vezes, é: “Ah, mas você é palhaço mas lá dentro você é tão engraçado e aqui fora você é sério”, é porque é dois mundos totalmente diferentes. Ali dentro você incorpora o personagem né?! Aqui fora você já é você mesmo então eu não consigo ser engraçado aqui fora, é difícil, se eu contar uma piada pra você eu não consigo fazer você rir, mas já ali dentro ali é diferente, você incorpora o personagem, você tá na sua área ali. É bem legal.

Afirmção semelhante faz o Palhaço Taioquinha quando respondeu se o palhaço muda a vida das pessoas:

Muda. Você sai de casa nos dois sentidos, por desavença ou então por circense pra crescer na vida. Você tá com mau humor em casa... Tá brigando, tá virado... Acabando... Você sai, aí tem um circo o cara fala: “rapaz vou lá pro circo”. Aí senta na bancada aí tem um palhaço e o cara pá... Por incrível que pareça o cara fala o nome dele assim: “ei fala o nome de fulano de tal assim assim...” Aí o cara: “ei fulano assim assim...” Aí o cara já vai baixando o coração, já vai baixando o estresse dele...

Taioquinha relata algo interessante que pude observar em minha experiência de campo no Circo Águia Dourada. De todos os circos visitados, o Águia Dourada era o que tinha relação mais próxima entre artistas e público. Foi possível perceber isso pelas piadas feitas pelo próprio Taioquinha para duas pessoas do público e em uma de suas entradas em que ele, vestido de mulher, foi até uma dessas pessoas para brincar e sentar em suas pernas. O exemplo dado por Taioquinha, ao responder minha pergunta, parecia falar, embora tenha sido dito de forma genérica, da pessoa que ele interagiu durante sua apresentação.

Mais uma vez falando sobre as emoções e tensões despertadas pelo Palhaço em associação com os relatos de Fuxiquinho, Carrapixo e Taioquinha, podemos pensar que a “eterna alegria do circo”, como é apresentado no Circo Irmãos *Power* e Real Circo, possui algum poder de estímulo e reação provocado nas pessoas, o que Elias chamaria de tensão-prazer, que os ajudam a lidar com a desgastante rotina de suas vidas, assim como os problemas citados por Fuxiquinho. Uma compreensão mais ampla sobre essa capacidade do riso e da alegria contagiarem e estimularem as pessoas pode ser compreendido através de Deleuze e Parnet (1998) ao discutir sobre os afetos para o filósofo Baruch Espinoza.

O autor trabalha com dois conceitos distintos em questões de emoções e afetos transmitidos entre os seres humanos: Os afetos tristes e os afetos alegres. Segundo Deleuze e Parnet:

Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada. Os poderes têm menos necessidade de nos reprimir do que de nos angustiar, ou, como diz Virilio, de administrar e organizar nossos pequenos terrores íntimos (1998, p. 50).

Deleuze e Parnet (1998) traz a questão das relações de poder para mostrar como a condição da tristeza bloqueia a capacidade do ser humano de transformar algo com que está descontente. Esse sentimento contribui para que as estruturas sociais predominantes não

sejam modificadas em benefício dos que mantêm as relações de poder dentro da sociedade. A tristeza, gerada pelo medo do indivíduo e do sentimento de inferioridade, o reduz a refém da “realidade”.

Em contrapartida, a presença dos afetos alegres modifica positivamente o poder de ação de um indivíduo.

Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria) (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 49).

No sentido explorado por Deleuze e Parnet (1998), quanto mais um indivíduo é influenciado por afetos alegres, maior é seu poder de ação. Neste sentido, a comicidade possui um papel importante de estímulo na vida dos indivíduos, como citado pelas entrevistas de Carrapixo e Fuxiquinho.

Podemos pensar, a partir da construção teórica abordada, que o palhaço e seu poder de “libertador de emoções”, mas ao mesmo tempo de “inspirador” ou “estimulador”, causa mudanças nos indivíduos que transformem, mesmo que momentaneamente, sua relação com a própria vida e suas emoções e tensões diárias ao aliviá-las. Algo semelhante diz respeito ao conceito de *catarse* em relação à arte. Para Elias, falando sobre Aristóteles e seu conceito, comenta:

A sua teoria sobre os efeitos da música e do drama tem, como peça central, o conceito de *catarse*. Esta palavra derivava do conceito médico utilizado em ligação com o expulsar de substâncias nocivas do corpo, com a limpeza do corpo por meio de uma purga. Aristóteles sugeriu que, num sentido figurado, a música e a tragédia provocavam algo similar nas pessoas. Possuíam, também, um efeito curativo desencadeado não através dos intestinos, mas através de «um movimento da alma» (*kinesis tes psyches*). Se as pessoas estão demasiado excitadas ou tensas, a música excitante poderá ajudar a acalmá-las. Se estão entorpecidas com o desespero e o desânimo, podem encontrar alívio na estimulação dos seus sentimentos através de músicas melancólicas. A essência do efeito curativo destes atos miméticos consiste no fato de a excitação que produzem, em contraste com a excitação de situações críticas sérias, ser agradável. (...) o prazer sob uma forma comparativamente moderada, proporcionada pelos fatos miméticos, pode ter um efeito curativo. Sem o elemento hedonista do «entusiasmo», da excitação produzida pela música e pelo drama, nenhuma catarse é possível (1992, p. 122).

Assim o caráter catártico da arte, alcançado pela atividade mimética aqui representada pelo circo como um espetáculo e mais precisamente, pela performance do palhaço, abre a possibilidade para a compreensão dessa arte alegre como uma possibilidade de cura, ao menos, no que se refere ao “expurgar” de tensões negativas.

O “efeito catártico” utilizado por Aristóteles para descrever, na antiguidade, os efeitos do teatro, da música e do drama, podem servir para exemplificar a arte circense. O efeito curativo que as atividades miméticas proporcionam, visto que catártico deriva de um termo médico que significa “expulsar substâncias nocivas do corpo”, permitem compreender a relação existente entre arte e cura. A catarse seria assim responsável pela experiência agradável na síntese das atividades miméticas e exerceria uma função restauradora que se concretizaria no desfecho das tensões produzidas pelas atividades no âmbito mimético. Nas palavras do próprio Elias (1992, p. 88-181) o efeito catártico se manifestaria “através de uma perturbação temporária e passageira da excitação agradável” que poderiam finalmente resultar em um “efeito alegre e purificador”.

É interessante aqui mencionarmos outra perspectiva de campo de atuação onde os palhaços são utilizados: a atuação em “ações humanitárias”. Existem algumas Organizações Não governamentais que utilizam a imagem do palhaço neste sentido, como exemplo, podemos citar o Doutores da Alegria, ONG brasileira que leva atores profissionais a atuarem como palhaços em hospitais tendo como público-alvo crianças enfermas e seus acompanhantes, mas além desta ação local, duas outras ONGs internacionais podem ser citadas: O *Payasos Sin Fronteras* e o *Gesundheit! Institute*.

O *Payasos Sin Fronteras* é uma organização não governamental surgida em 1993 na Espanha com o propósito de atuar em zonas de conflitos com apresentações e dinâmicas teatrais e circenses. O grupo tem como missão “melhorar a situação emocional da infância que sofre conflitos bélicos ou catástrofes naturais”. O grupo acredita no riso como uma linha de intervenção:

O riso possibilita o reequilíbrio psicológico coletivo das populações refugiadas, desabrigadas ou cronicamente excluídas. Além disso, o riso é instrumentalizado como mecanismo de recuperação de valores construtivos e criativos como a tolerância, a diversidade, a participação comunitária, desde uma perspectiva de gênero, e da paz (PSF, 2015).

A outra organização é a *Gesundheit! Institute*, fundada pelo médico, palhaço e ativista social Patch Adams. A ONG tornou-se outro agente a associar a figura do palhaço à denúncia das injustiças sociais e à intervenção através do riso e dos cuidados médicos às populações vítimas de conflitos. Para a *Gesundheit! Institute*, existe uma importante relação entre saúde e bem-estar de um indivíduo que está ligada ao seu convívio social, o que pode ser exemplificado pela entrevista de Adams (2007) cedida ao programa Roda Viva em 05/11/2007: “Não concordo com “rir é o melhor remédio”. Eu nunca disse isso. A amizade

claramente é o melhor remédio, é a coisa mais importante na vida. São nossas relações com aqueles que amamos”.

As duas ONGs citada no contexto desta pesquisa, exemplifica as dimensões e possibilidades que o palhaço pode exercer na vida das pessoas já que este personagem foi o escolhido para representar o tipo de ação realizado pelas organizações. O discurso defendido por ambos, parte, do riso como um instrumento capaz de estimular o reequilíbrio psicológico de pessoas em condições de violência, mas também, de socialização.

Bakhtin (2009, p. 60), ao trabalhar as perspectivas filosóficas clássicas de Hipócrates, Aristóteles e Luciano, comenta que ambos “definem o riso como um princípio universal de concepção do mundo, que assegura a cura e o renascimento, estreitamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de “aprender bem morrer e bem viver””.

Após as discussões relacionadas sobre a arte do palhaço e do circo como um espaço de lazer enquanto possibilidade de “liberação de tensões”, mas também avaliando as referências dadas, no presente trabalho, sobre o riso, como o poder de inversão do riso carnavalesco, por exemplo, tendo o Palhaço como seu interlocutor e ainda, relacionando-o, junto ao circo, as questões como “liberação de emoções”, “efeito catártico”, “relações de poder”, “socialização”, entre outros pontos, torna-se interessante discutir sobre como podemos perceber o palhaço (e o circo) em sua importância social.

3.5 Palhaço e circo... Arte conservadora ou transgressora?

Na crônica *O Nariz* de Veríssimo (1981), o protagonista, um modelo de pai, marido e cidadão ideal, “respeitadíssimo” pela sua profissão de dentista e por manter uma grande quantidade de clientes fiéis ao seu trabalho, vê sua vida “desmoronar” ao decidir usar um nariz de borracha com óculos de aros pretos. As pessoas de seu convívio começaram a achar estranho o uso frequente do acessório e passaram a se afastar do dentista pelo comportamento desviante do convencional para um homem de sua posição social. Seu desejo e teimosia em continuar com o nariz, apesar da resistência de todos, continuaram sob a alegação de que “Continuo o mesmo homem. Um nariz de borracha não faz nenhuma diferença”. Após finalmente o homem ir ao psiquiatra e ouvir que tinha de concordar que seu comportamento era estranho, responde:

Estranho é o comportamento dos outros! (...) Eu continuo o mesmo. Noventa e dois por cento do meu corpo continua o que era antes. Não mudei a maneira de vestir, nem de pensar, nem de me comportar. Continuo sendo um ótimo dentista, um bom marido, bom pai, contribuinte, sócio do Fluminense, tudo como antes. Mas as pessoas repudiam todo o resto por causa deste nariz. Um simples nariz de borracha. Quer dizer que eu não sou eu, eu sou o meu nariz?

A crônica de Veríssimo (1981) revela, de forma irônica, como existem formas coercitivas de controle de comportamento social conforme discutido por Elias (1994) em *O Processo Civilizador*. A tentativa de normatização destes comportamentos quando não fica evidente em um adulto, principalmente se este tal qual o exemplo da crônica, passa a oferecer um comportamento desviante repentino, passa a compreender o fato como um desvio, como uma “doença” ou sinal de loucura.

Ao decidir usar o nariz e óculos postiços e sustentá-los apesar das críticas e das consequências geradas, podemos interpretar seu ato como uma forma de resistência, mas também de liberdade frente ao padrão de normas socialmente impostas.

O homem do conto de Veríssimo representa a seriedade, os valores oficiais, o exemplo de processo civilizador bem sucedido em um indivíduo. Na medida em que este, de forma consciente, resolve desajustar-se aos padrões sociais, as formas de coerção surgem como na perda de sua fiel clientela ou como na fala de sua filha: “Mas por que, papai? Você não se dá conta de que se transformou no palhaço do prédio? Eu não posso mais encarar os vizinhos, de vergonha. A mamãe não tem mais vida social”.

As consequências trazidas pela postura do homem podem ser vistas através do pensamento de Elias como as forças coercitivas que agem sobre o indivíduo para que se adeque às normas, estando sujeito a formas reguladoras como a vergonha ou o ridículo. Para Bakhtin, podemos compreender a ação do homem como uma postura grotesca (simbolizado pela máscara tal qual utilizada nos carnavais) de liberdade, porém repreendida socialmente por ser desviante.

O fato da filha chamar o pai de “palhaço do prédio” ganha, segundo o que foi discutido ao longo desse trabalho, um outro sentido que não o óbvio ridículo “doente” próprio da leitura “séria” e “oficial” dos valores burgueses, mas o de resistência e transgressão desses valores que estão associados ao palhaço.

Ao se colocar na condição de “desajustado”, “incivilizado” ou “ridículo”, o palhaço já toma uma forma de resistência aos valores oficiais, mesmo que sua atitude ou performance seja a de um inadequado tentando se adequar, assim como as crianças. Essa condição, ainda

assim, permite que o palhaço expresse de forma livre o que é socialmente reprimido como quando faz referência ao baixo corporal, ou mesmo quando questiona a ordem.

Na popular esquete Sarafina, por exemplo, observada nos Circos Águia Dourada, Pindorama dos Sete Anões e Irmãos *Power*, o palhaço começa a fazer uma apresentação envolvendo dança e música utilizando seu corpo de forma erotizada para arrancar risos da plateia. Em meio às músicas tocadas, todas conhecidas do público por serem músicas de grande circulação¹⁶, o palhaço começa a cantar a música Sarafina e logo em seguida o mestre de cena aparece mandando que o palhaço pare com a música. O palhaço então pergunta se outra música pode ser tocada ao que o mestre confirma que sim, a única que não pode é Sarafina. O palhaço então começa a cantar e dançar outra música até o mestre desaparecer, momento em que volta a dançar Sarafina para logo ser repreendido mais uma vez.

O jogo apresentado nesta esquete evidencia uma relação de poder que o palhaço, embora obedeça quando o mestre aparece, persiste na desobediência quando o mestre vai embora, mas mais que isso, em todas as aparições do mestre o próprio palhaço o ridiculariza de alguma maneira. Com o Palhaço Carrapixo por exemplo, quem fazia o mestre era Roque cuja voz é bastante grave. Carrapixo se aproveitava disso para zombar de Roque o imitando como um gesto simbólico de resistência. Outro detalhe interessante dessa esquete é a colaboração do público que, incentivados pelo palhaço, acusam sua chegada sob vaias para dizer ao palhaço que ele reapareceu.

A performance individual dos palhaço não necessariamente aponta, como faziam os bufões, para um questionamento direto sobre os valores estabelecidos, mas é possível notar que esse traço subalterno herdado da cultura cômica popular continua presente na imagem do palhaço podendo “ressurgir” a qualquer momento.

No dia 13 de agosto de 2015 o palhaço Tico Bonito foi preso quando falou que “os policiais só defenderam os burgueses e o Beto Richa”. O caso ocorreu durante uma apresentação do palhaço durante o calçadão da Avenida Brasil na cidade de Cascavel – PR. É interessante avaliarmos o ocorrido a partir do que já foi dito sobre o palhaço até aqui. O controle das emoções nos faz, muitas vezes, controlar impulsos em nome da manutenção da ordem, no entanto, o palhaço como herdeiro do realismo grotesco onde a liberdade é um dos valores fundamentais, pode tomar a vez de crítico e acusador contra uma relação de poder como no ocorrido.

¹⁶ Nesse ponto caberia uma discussão sobre a interferência da indústria cultural no circo, no entanto, apenas mencionarei brevemente a relação por entender que a discussão exige ser aprofundada não havendo espaço suficiente no presente trabalho.

Interessante avaliarmos que no caso da arte, para Elias (1992) se trata de um veículo justamente para dar vazão aos sentimentos reprimidos pela sociedade. O fato do palhaço manifestar-se publicamente em um discurso contra a ordem, nesse caso, representado pela polícia, torna-se um indicativo que não apenas a arte estimula uma possível transgressão da ordem para os espectadores, mas o próprio artista, no caso do palhaço Tico Bonito que ocupava um lugar público, proferiu uma frase de protesto em relação à essa ordem. O valor da transgressão em forma do protesto do dizer o que normalmente se tem medo de fazê-lo, ganha contornos mais evidentes nesse caso sendo acentuados pela percepção da tensão-prazer que é provocada pela arte *clownesca*.

Outra herança que pode ser mencionada da cultura cômica popular, também lembrada pelo caso citado, é a desmistificação do mal:

O diabo - ícone do Mal - assume inúmeras vezes um papel cômico. Ridicularizar o Mal é uma das melhores formas de vencê-lo... O mesmo se dá com o medo, com o nojo e com o terror da opressão. Chaplin fez em *O Grande Ditador* a melhor crítica a Hitler e a todos os ditadores. Na época, houve quem o criticasse por estar “simplificando” uma figura tão terrível, mas ele estava cumprindo seu papel de palhaço: reduzindo o Mal à sua inerente estupidez (CASTRO, 2005, p. 18).

Como exemplo da citação trazida por Castro, é possível fazer uma relação com a entrevista de Adams (2007) em que cita as estruturas hierárquicas, como nos hospitais, como formas desumanas de tratamento e que ele, através do palhaço, denuncia e age como resistência:

[...] No mundo todo, não há hospital alegre. São todos hierárquicos. Hospitais ricos não são alegres porque são comerciais. Não há tempo para gastar com pacientes. Os médicos são arrogantes, todo-poderosos e tratam todos os outros... Não todos os médicos, mas a maioria. Reclamam de tudo. [...] quando vi médicos grosseiros em visitas... Faziam círculos com pacientes e a maioria deles, a maioria dos professores na faculdade procurava menosprezar os alunos, diminuí-los, para se sentirem importantes. Humilhavam os alunos em público, na frente de todo mundo. Todos deviam ficar exclamando: “Ai meu Deus, ai meu Deus, ai meu Deus!”. Eu dizia: “Que bela grosseria, doutor! Conseguiu acabar mesmo com esse aluno! Quero ser grande e forte como o senhor quando eu crescer” [risos] (ADAMS, 2007)

Sobre o circo, Magnani (2003) considera a diversidade de influências que o circo têm absorvido e que continua reinventando, constituindo assim um caráter de bricolagem que, se independente de agregar novos elementos ou não, não perde sua essência em ser circo. Como exemplo, cita toda a reunião de manifestações como as artes circenses, a *Commedia dell'Arte* e as referências aos meios de comunicação em massa que, já estando presentes, não deixam de

fazer do circo, circo. O autor, segundo Silva,

Não compartilha da afirmação de que a cultura popular seja conservadora, expressando uma visão de mundo que refletiria as condições de dominação a que estão sujeitos seus produtores e consumidores, tanto no plano político, quanto econômico, social e cultural. É, também, contrário à iniciativa de quem procura indícios embrionários ou explícitos de resistência da cultura popular à estrutura de poder vigente; não interpreta as transformações ocorridas nas instituições culturais populares como resultado apenas da influência descaracterizadora do sistema capitalista sobre um costume tradicional (2009, p. 64).

O autor não desenvolve a possibilidade do palhaço e do circo como uma manifestação artística transgressora ou conservadora, no entanto, pensando o palhaço especificamente, mesmo que não tome um caráter claramente político como fez Chaplin em seus filmes, a arte dos palhaços de circo e os próprios circos, ao reproduzirem, mimeticamente, relações de poder encontradas na sociedade, pelo efeito catártico encontrada em sua manifestação artística, pela herança do bufão e do poder de inversão presentes na cultura cômica popular representado pelo riso, causam, minimamente, um tipo de libertação possível, tanto no artista como no espectador, assim como afirma Elias:

Para quem está na prisão, o mundo do outro lado das grades é um mundo de liberdade. Mas, examinando o assunto com mais cuidado, não há, ao contrário do que sugerem antíteses como essas, uma suposta liberdade "absoluta", se por ela entendemos total independência e ausência de qualquer coação social. O que há é libertação, de uma forma de restrição opressiva ou intolerável para outra, menos pesada. Dessa maneira, o processo civilizador, a despeito da transformação e aumento das limitações que impõe as emoções, é acompanhado permanentemente por tipos de libertação dos mais diversos (1993, p. 184).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fabuloso, místico, fantástico, esses são alguns dos adjetivos normalmente relacionados ao circo e à arte circense que nos remete a uma arte de superação de limites das capacidades do corpo ou mesmo de transcendência onde o corpo, o risco e o riso constituem uma das suas principais ferramentas. A presente pesquisa buscou discutir aspectos sociológicos do circo enquanto um espaço de lazer e, sobre o palhaço, sua importância dentro deste espaço e sua possibilidade enquanto papel social.

Para se compreender melhor os aspectos do circo e do palhaço de hoje, inicialmente, foi realizada uma construção histórica sobre o circo que buscou descobrir as raízes das artes circenses manifestadas em culturas antigas como a egípcia e a chinesa, passando por sua utilização pelos artistas mambembes europeus até sua junção à estrutura do circo moderno fundado por Philip Astley na Inglaterra. Também foi possível identificar a incorporação gradual de importantes símbolos presentes no circo atual como a lona, o nomadismo e a importância das famílias para a organização circense além de, claro, a presença dos palhaços.

Como visto, os palhaços passam a fazer parte da arte circense quando, junto com os artistas mambembes, incorporam-se à estrutura do espetáculo circense, mas mais que isso, introduzem uma forma de arte que satiriza as sublimes apresentações dos cavaleiros que predominavam até então, dinamizando o formato geral das apresentações.

A partir desse ponto, foram discutidos os aspectos chave para a arte *clownesca* como sua comicidade herdada dos bufões e bobos da corte, por exemplo, além da própria cultura cômica popular manifestada através do grotesco. Além disso, outros elementos importantes para o palhaço como o riso e o corpo foram discutidos a partir de análises teóricas relacionadas às experiências de campo e à observação dos espetáculos. A identificação destas relações possibilitaram compreender melhor a performance dos palhaços analisados e a forma como muitos elementos cotidianos são representados no picadeiro.

Após a discussão dos aspectos relacionados ao palhaço moderno, seu papel ou função social foram melhor desenvolvidos quando associados ao processo civilizador discutido por Norbert Elias, assim como foi possível perceber sua arte, em conjunto com a arte circense como um todo, como provocadora de tensão-prazer ou tensão-excitação para o público. A relação mimética gerada entre as tensões cotidianas e sua liberação através dessas

tensões prazerosas possibilitou, inclusive, observar o caráter catártico da arte do palhaço que pôde ser associado, como revelado durante as entrevistas, com uma possibilidade de cura para os espectadores.

O palhaço é comumente associado a alegria, o que torna mais claro essa concepção não só para o público mas também para os circenses, é seu anúncio de entrada feito pelo apresentador como “a alegria do circo”. Segundo muitos dos entrevistados, o palhaço é a parte mais importante do espetáculo sendo responsável, inclusive, pela repercussão e pelo “sucesso” do próprio circo. Se pensarmos o circo enquanto uma arte que envolve, assim como foi discutido, risco, sublime, façanhas e proezas, o palhaço encontra exatamente no oposto a estes elementos, na bobagem, a sua grande caracterização e identificação com o público.

Partindo do processo civilizador de Elias, como discutido, percebemos que a vergonha em questões tabu como o sexo, por exemplo, são ferramentas a serviço dos discursos “oficiais” em nome de um padrão de comportamento estabelecido para as classes privilegiadas que possuem grande poder de constrangimento para aqueles que não se adequam às suas regras. A consequência disso é um alto controle das emoções e dos instintos que devem ser preservados para que o indivíduo possa pertencer a determinado grupo social. A bobagem que transmite o palhaço é justamente, a falha, a ingenuidade ou a imperfeição simbolicamente representada, do esforço (muitas vezes irracional) que os indivíduos têm para participar e serem devidamente aceitos pelos grupos e incorporar esses comportamentos.

A partir da discutida repressão das emoções e da constante necessidade de controle dadas pelo processo civilizador, foi traçado um paralelo interessante entre a construção do palhaço moderno e do processo civilizador que vai, justamente, na contramão da incorporação dos hábitos oficiais por expor as fraquezas e dificuldades da assimilação desses padrões de comportamento e que revelam, ao mesmo tempo, as imperfeições humanas. Neste espaço criado pela arte *clownesca*, a identificação com o não sublime ao ser exposto, intencionalmente, as ações vergonhosas, provoca, através do riso, tensões-prazer em formato mimético.

Podemos perceber que o processo civilizador, defendido por Elias, se encaminha para uma normatização de comportamentos e por um autocontrole dos instintos e emoções que trazem como consequência a incorporação de hábitos estabelecidos, hábitos estes, muitas vezes, concebidos como naturais dos seres humanos. O palhaço age, justamente, denunciando ou evidenciando que estas imperfeições ou inadequações existem. São estas imperfeições

escamoteadas pelo sentimento de vergonha, ferramenta de controle social colocada por Elias, que o palhaço revela para provocar o riso ao representá-las.

Também foi possível perceber o circo como um espaço de lazer em que várias das emoções discutidas ao longo do texto são mimeticamente reproduzidas. A diversidade de atrações do circo explora, de forma diversificada, emoções como o medo ou a surpresa, que variam conforme o tipo de performance apresentada e que geram no público, como já citado, tensões-excitações que logo serão suavizadas pela forma de tensão-prazer provocada pelo palhaço, por exemplo, em números como a do Homem-Pássaro, o artista é alçado ao ar preso a um grande tecido onde realiza acrobacias aéreas com beleza e perfeição acompanhado por uma música relacionada a graciosidade de sua performance. O artista, suspenso, depende apenas de sua força para manter-se no ar e é camuflando sua própria força para fazer as acrobacias que torna a apresentação ainda mais sublime.

A tensão do número é provocada pelo corpo em risco de queda, no entanto, a graciosidade dos movimentos oferecem um certo encantamento ou deslumbramento. Outro momento importante entre os números é o Globo da Morte e a tensão provocada pelo grande barulho dos motores das motos que rodam dentro do Globo em tempos e velocidades precisas para evitar colisões. Essas emoções somadas às emoções provocadas pelo palhaço constituem o circo como um lugar onde a liberação das tensões-excitação ou tensões-prazer se dá de forma dinâmica e intensa.

A mimeses do circo com a realidade, exploradas pelas tensões provocadas pelo sublime da proeza frente ao risco em contraste com o grotesco ou a bobagem dos palhaços, conferem a arte destes personagens um caráter catártico que, como relacionado por muito dos entrevistados, transforma mesmo que momentaneamente a vida do espectadores provocando-lhes sensações que remetem aos afetos alegres de Espinoza e que podem culminar, assim como visto pelos relatos dos entrevistados, em uma sensação de cura pelos que assistem, uma espécie de expurgar dos afetos tristes que reconduzem os indivíduos a uma vida mais equilibrada.

Outra possibilidade manifestada pela arte do palhaço é sua associação à transgressão. O caráter de *outsider* ou de não civilizado atribuída ao palhaço nessa pesquisa, ao mesmo tempo em que o posiciona representativamente como um “inadequado” às regras oficiais, lhe concede o poder de aproveitar essa situação para zombar e mesmo criticar o tipo de pressão social que é exercida sobre os indivíduos cotidianamente. Nas esquetes como a citada

Sarafina, por exemplo, existe uma relação de poder que o palhaço rompe, assim como faziam os bufões representantes do riso carnavalesco de Bakhtin (2013) evidenciando o ar rebelde e de possível abalo sobre as estruturas opressoras. Esse exemplo também pôde ser visto nas interações entre *Clown* Branco e Augusto e, no caso específico das performances aqui analisadas, nas interações entre o “mestre de cena” e os palhaços.

Foi possível identificar também os diferentes campos de atuação possíveis onde o palhaço pode estar inserido. No recorte específico desta pesquisa, a análise sobre os palhaços de circo revelaram elementos específicos da arte circense que acompanham o personagem existindo, assim, uma identidade própria do palhaço de circo que envolve características como o nomadismo e a importância da família, por exemplo. Outros campos de atuações possíveis são: o Teatro; a rua; o Cinema; a Televisão e as ações humanitárias.

A pesquisa descobriu caminhos aqui não trilhados, mas que podem ser percorridos por outros trabalhos, como por exemplo, uma questão interessante de diferenciação entre os circos relativa ao tamanho e popularidade que apresentam. Alguns circos possuem uma grande estrutura, assim como o Circo Irmãos *Power*, que dispõe de uma grande lona e de muitos equipamentos para as apresentações. Outros circos possuem estruturas menores como o Circo do Fuxiquinho e o Circo do Cheirozinho, por exemplo, no entanto, a popularidade destes dois circos aparenta ser bem maior, pelo menos na região pesquisada. Algo em torno do capital simbólico adquirido por ambos fazem com que sejam diferenciados a partir da visão dos próprios circenses e da visão do público em geral. Sobre esse acúmulo de capital, uma pesquisa a partir da visão de Pierre Bourdieu sobre o assunto traria ferramentas interessantes sobre as possibilidades de campo circense.

Bourdieu também poderia ser citado ao se pensar o habitus circense. Esta possibilidade foi revelada durante a pesquisa de campo partindo de relatos dos entrevistados mas, principalmente, em conversa com Jonathas do Circo Irmãos *Power*, que me contou que existe muito para se saber sobre o circo, afinal, o circo não é só arte, mas também cultura. Corroborar com sua afirmação as entrevistas do Palhaço Xavetinha do Circo Águia Dourada e do já citado Henrique do Real Circo, que afirmam que os circenses trabalham muito e esse aspecto difere do preconceito existente de que os circenses são preguiçosos.

Outra possibilidade de pesquisa seria na disposição de gênero nos papéis desempenhados dentro do circo. Como foquei na ação dos palhaços e pude realizar entrevistas com eles, não vi nenhuma mulher palhaça no picadeiro, embora a proporção de mulheres e

homens na quantidade total de pessoas no circo, ao que pude notar, são equivalentes. Pensar o gênero dentro do circo também pode nos permitir pensar a formação das famílias e a progressão das gerações dentro do circo. Essas são possibilidades de desenvolvimento para outras pesquisas relacionadas à arte e cultura circense que permitirão expandir ainda mais o conhecimento sobre o tema.

Por fim, a presente pesquisa teve como objetivo não apenas analisar sociologicamente a importância social do palhaço e do circo, relatada a partir de teorias e experiências vividas em campo incluindo entrevistas realizadas com circenses, mas também de produzir um material de referência sobre a arte circense e *clownesca* que seja utilizada pelos pesquisadores, circenses e também pelo grande público.

Após a última atração, antes do apagar das luzes, os artistas desfilam em agradecimento ao público e o apresentador, ao anunciar o fim do espetáculo, agradece a todos pela presença convidando para que voltem em um novo horário, ou mesmo se despedindo já que o circo segue para um novo lugar quando é anunciado a última semana. A mensagem que fica no final, não só transmitida pelo apresentador, mas, pelo sentimento dos circenses, é de que “o circo nunca morrerá”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Patch. **Entrevista ao Programa Roda Viva**. São Paulo. Tv Cultura. 5 nov. 2007.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. ISBN 978-85-7983-025-9. Disponível em SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

ALBINO, Beatriz Staimbach. **Corpo, Mimese e experiência na arte do palhaço**. 2014. 150 f. Trabalho de Conclusão de Curso (tese) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense**. 2006. 103f. Trabalho de conclusão de Curso (dissertação) - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo- USP, São Paulo, 2006

AUGUET, R. **Histoire et légende du cirque**. Paris: Flammarion, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARRÍA, Cláudio. **Verbetes Circo Social**. 2006. Disponível em: <http://www.seessarua.org.br/circo_social.php> Acesso em: 30/08/2015.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O circo conta sua história**. Museu dos Teatros. Rio de Janeiro: FUNARJ, 1997.

_____. **O Elogio da Bobagem** – palhaços no Brasil e no mundo / Alice Viveiros de Castro – Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

ELIAS, Norbert; DUNNING Eric. **A busca da excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994

ELIAS, Norbert. **Mozart**, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GESUNDHEIT! INSTITUTE. (Estados Unidos). Disponível em: <

<http://www.patchadams.org/> > Acesso em 16/08/2015.

GOUDARD, Philippe. **Estética do Risco**: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GRIMAL, P. **La civilisation romaine**. Paris: Arthaud, 1965.

KASPER, Kátia M. **Experimentações clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. Trabalho de conclusão de curso (tese)- Faculdade de Educação/UNICAMP, Campinas, 2004.

KOURY, M. G. P. **Emoções e sociedade**: um passeio na obra de Norbert Elias. Questões & Debates, Curitiba : Editora UFPR, n. 59, p. 79-98, jul./dez. 2013

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético** – Uma pedagogia da criação teatral. Tradução Marcelo Gomes. Edições SESC SP, São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2010.

MACHADO, Maria Angelo de Ambrosis. **Uma nova mídia em cena**: corpo, comunicação e clown. PUC/SP: São Paulo, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: Cultura popular e lazer na cidade. 3ª ed. - São Paulo: Hucitec / UNESP, 2003

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAYASOS SIN FRONTERAS (Palhaços sem Fronteiras – Espanha / Internacional) Disponível em: < www.clows.org > Acesso em: 16/08/2015.

PRETINI, Giancarlo (Org.). *Antonio Franconi e la nascita del circo*. Leana del Rojale: Trapezio Libre, 1988.

PIRES, Julia de Moraes. **A Função Social da Comédia** - o teatro sem sofrimento. Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes. CELACC – Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação, 2010.

ROCHA, Gilmar. **O circo chegou!** memória social e circularidade cultural. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 69-89, nov. 2012.

_____. **A Magia do Circo**: etnografia de uma cultura viajante. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013

RUIZ, Roberto. **Hoje Tem Espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro (RJ): INACEN, 1987.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar**. 2009. 75f. Trabalho de conclusão de Curso (dissertação). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**/Erminia Silva. – São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, E. ABREU, L. A. de. **Respeitável público - o circo em cena**. 1. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. 262 p

SPEAIGHT, G. **The book of clowns**. London: Sidgwick & Jackson, 1980.

THEBAS, Cláudio. **O livro do palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **O Nariz**. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. **O Analista de Bagé**. 28ª Edição. Porto Alegre: L&PM, 1981, p. 39-42.

VIEIRA, Mariella Pitombo. **Arte, artista e processo civilizador** – um leitura da formação das tradições estéticas no Ocidente a partir de Norbert Elias. V Simpósio em Filosofia e Ciência, 2003, Marília. Marília: Unesp Marília Publicações, 2003.

WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Anexo A - Crônica “O Nariz” de Luís Fernando Veríssimo

Era um dentista respeitadíssimo. Com seus quarenta e poucos anos, uma filha quase na faculdade. Um homem sério, sóbrio, sem opiniões surpreendentes, mas de uma sólida reputação como profissional e cidadão. Um dia, apareceu em casa com um nariz postiço. Passado o susto, a mulher e a filha sorriram com fingida tolerância. Era um daqueles narizes de borracha com óculos de aros pretos, sobrancelhas e bigodes que fazem a pessoa ficar parecida com o Groucho Marx. Mas o nosso dentista não estava imitando o Groucho Marx. Sentou-se à mesa do almoço – sempre almoçava em casa – com a retidão costumeira, quieto e algo distraído. Mas com o nariz postiço.

– O que é isso? - perguntou a mulher depois da salada, sorrindo menos.

– Isto o que?

– Esse nariz.

– Ah, vi numa vitrine, entrei e comprei.

– Logo você, papai...

Depois do almoço ele foi recostar-se no sofá da sala com fazia todos os dias. A mulher impacientou-se.

– Tire esse negócio.

– Por quê?

– Brincadeira tem hora.

– Mas isto não é brincadeira.

Sesteou com o nariz de borracha para o alto. Depois de meia hora, levantou-se e dirigiu-se para a porta. A mulher o interpelou:

– Aonde é que você vai?

– Como, aonde é que eu vou? Voltar para o consultório.

– Mas e esse nariz?

– Pense nos vizinhos. Pense nos clientes.

Os clientes, realmente, não compreenderam o nariz de borracha. Deram risadas (“Logo o senhor doutor...”), fizeram perguntas, mas terminaram a consulta intrigados e saíram do consultório com dúvidas.

– Ele enlouqueceu?

– Não sei – respondia a recepcionista, que trabalhava com ele há 15 anos. - Nunca vi ele

assim.

Naquela noite, ele tomou seu chuveiro, como fazia sempre antes de dormir. Depois, vestiu o pijama e o nariz postiço e foi se deitar.

– Você vai usar esse nariz na cama? - perguntou a mulher.

– Vou. Aliás não vou mais tirar esse nariz.

– Mas, por quê?

– Por que não?

Dormiu logo. A mulher passou a metade da noite olhando para o nariz de borracha. De madrugada começou a chorar baixinho. Ele enlouquecera. Era isto. Tudo estava acabado. Uma carreira brilhante, uma reputação, um nome, uma família perfeita, tudo trocado por um nariz postiço.

– Papai...

– Sim, minha filha.

– Podemos conversar?

– Claro que podemos.

– É sobre esse seu nariz.

– O meu nariz, outra vez? Mas vocês só pensam nisso?

– Papai, como é que nós não vamos pensar? De uma hora para outra, um homem como você resolve andar com um nariz postiço e não quer que ninguém note?

– O nariz é meu e continuar a usar.

– Mas por que, papai? Você não se dá conta de que se transformou no palhaço do prédio? Eu não posso mais encarar os vizinhos, de vergonha. A mamãe não tem mais vida social.

– Não tem porque não quer...

– Como é que ela vai sair na rua com um homem de nariz postiço?

– Mas eu não sou “um homem”. Sou eu. O marido dela. O seu pai. Continuo o mesmo homem. Um nariz de borracha não faz nenhuma diferença.

– Se não faz nenhuma diferença, então por que usar?

– Se não faz diferença, por que não usar?

– Mas, mas...

– Minha filha.

– Chega! Não quero mais conversar. Você não é mais meu pai!

A mulher e a filha saíram de casa. Ele perdeu todos os clientes. A recepcionista, que trabalhava com ele há 15 anos, pediu a demissão. Não sabia o que esperar de um homem com

um nariz postiço. Evitava aproximar-se dele. Mandou o pedido de demissão pelo correio. Os amigos mais chegados, numa última tentativa de salvar sua reputação, o convenceram a consultar um psiquiatra.

– Você vai concordar – disse o psiquiatra, depois de concluir que não havia nada errado com ele – que seu comportamento é um pouco estranho...

– Estranho é o comportamento dos outros! - disse ele. - Eu continuo o mesmo. Noventa e dois por cento do meu corpo continua o que era antes. Não mudei a maneira de vestir, nem de pensar, nem de me comportar. Continuo sendo um ótimo dentista, um bom marido, bom pai, contribuinte, sócio do Fluminense, tudo como antes. Mas as pessoas repudiam todo o resto por causa deste nariz. Um simples nariz de borracha. Quer dizer que eu não sou eu, eu sou o meu nariz?

– É... - disse o psiquiatra – Talvez você tenha razão...

O que é que você acha, leitor? Ele tem razão? Seja como for, não se entregou. Continua a usar nariz postiço. Porque agora não é mais uma questão de nariz. Agora é uma questão de princípios.

Anexo B - Esquetes

Nesta parte, trago a descrição de algumas das esquetes assistidas e relatadas ao longo do texto que foram escritas por Mário Fernando Bolognesi em seu livro *Palhaços* conforme observado durante sua pesquisa.

Muitas destas esquetes foram assistidas mais de uma vez em circos diferentes e, embora o roteiro seja o mesmo, todas apresentam variações significantes de acordo com os palhaços que a encenaram. Esse detalhe pode ser observado pela esquete do Circo Pindorama dos Sete em Anões, descrita na pesquisa, em comparação ao *Caveirão* escrito por Bolognesi. No caso da esquete Sarafina, Bolognesi descreve uma versão parecida chamada *O Apito* em que os palhaços, ao invés de cantarem a música “Sarafina”, tocam apitos e são repreendidos pelo mestre de cena. Farei a descrição dessa esquete conforme pude encontrar um roteiro básico entre todas as variações apresentadas.

O caveirão

Dois ou mais palhaços.

O primeiro palhaço começa a contar uma história de terror, quando entra um esqueleto. Em meio ao seu relato de coragem e bravura, vê a caveira, grita e sai correndo. O outro palhaço diz que o seu companheiro é tão medroso que se assustou com a própria história e foi embora. Mas ele não tem medo e começa a contar sua façanha ao público. Ao olhar para o lado, vê o esqueleto e também sai correndo. O último, demonstrando ter mais coragem que os demais, inicia uma longa história. A caveira senta-se ao seu lado. Imaginando contar a sua história para um dos parceiros, abraça a caveira, coloca as pernas sobre a caveira etc., sem olhar para ela. A certa altura, percebe que ao seu lado não está nenhum dos parceiros e sim o monstro. Sua peruca arrepiada. Ele começa a chorar e esguicha água pelos olhos. Com o corpo paralisado, tenta correr, sem sucesso. Finalmente consegue.

Sonâmbula

Mestre de pista (1), sua esposa (E) e o palhaço (2)

1 – Estou com um problema lá em casa! Minha mulher é sonâmbula, sofre de sonambulismo. Ela se levanta de noite, dormindo, e sai por aí, pega os objetos das pessoas e

traz para a sua casa. No outro dia de manhã, eu tenho que pegar os objetos e devolver.

2 – Ah! Mas isso não é sonambulismo não... é gatonismo.

1 – Que gatonismo o quê? Eu já fui ao médico e ele disse que se ela estiver sonâmbula e acordar, ela morre. Olha minha mulher aí, rapaz! Fica quietinho pra não acordar ela. (A sonâmbula entra, vai até o marido e dá-lhe um beijo. Dirige-se ao palhaço e toma-lhe o chapéu.)

2 – Ei! Meu chapiléu, devolva aqui!

1 – Não, rapaz! Silêncio! Não acorda senão ela morre.

2 – Mas ela robô meu chapiléu!

1 – Amanhã às seis horas eu devolvo.

2 – Se é assim, tudo bem. (Entra a esposa. Vai até o marido, toca-lhe e dirige-se ao palhaço.)

2 (sentindo cócegas.) – Ai, dona, não pega aí não. Minha gravata não! Ela pegou minha gravata!

1 – Deixa levar! Amanhã às seis horas da manhã eu te devolvo (A mulher volta e tira o paletó, depois a calça do palhaço. Ele fica só com uma cueca larga, com um coração atrás.)

2 – Olha a situação que eu estou!

1 – Não se preocupe, amanhã às seis horas eu te devolvo. Olha minha mulher aí de novo! (A mulher entra e abraça o marido. Para. Vai até o palhaço e começa a acariciá-lo.)

2 (saindo abraçado com a mulher) – Ai que gostoso!

1 – Ei! Essa é minha esposa!

2 (pedindo silêncio) – Psiu! Não faz barulho senão ela morre!

1 – Pela última vez, esta é minha mulher!

2 – Amanhã às seis horas eu te devolvo.

Sarafina

Um palhaço (1) fazendo cantando músicas e o mestre de pista (2).

O palhaço entra e começa a cantar e dançar vários tipos de músicas populares até que começa a cantar e dançar Sarafina:

“Sarafina sai pra fora, tá na hora de dormir, a noite tá tão clara Sarafina pode ir”

Até que entra o mestre de pista:

2 – Ei, aqui não pode tocar Sarafina! Sarafina é o nome da minha irmã e eu não

quero que toque aqui! (sai).

1 – Se aqui não pode tocar, vou tocar ali! (Vai para o outro canto do picadeiro e começa a cantar e dançar a mesma música.)

2 (Retornando.) - Já falei que aqui não pode tocar Sarafina!

1 – Pera aí! Você falou que não podia cantar ali! (Indica o lugar anterior) E eu to cantando aqui!

2 – Nem ali, nem aqui!

1 – Nem aqui, nem ali!

2 – E nem aqui e nem ali, e nem ali e nem aqui! (os dois começam a cantar e dançar juntos.) Para! Não é pra dançar em lugar nenhum! (Sai.)

1 (o palhaço vira-se para o público) – Pessoal, quando ele entrar de novo vocês vão pra me dizer e mudar a música (começa a cantar de novo.)

Entra o mestre, o público vaia e o palhaço muda de música. Quando o mestre sai, o palhaço recomeça Sarafina até que o mestre entra de novo. Novas vaias e o palhaço muda para outra música. Segue até que o palhaço agradece ao público e se despede.

Anexo C - Descrição de algumas atrações

A seguir uma breve descrição de algumas das atrações relatadas ao longo do texto:

Bambolê: Artista se apresenta manipulando vários bambolês que giram em volta de seu corpo. Termina a apresentação com uma grande quantidade de bambolês girando no próprio corpo.

Equilibrismo: No caso aqui relatado de equilibrismo, o número consiste no equilíbrio do artista sobre o arame (tipo de corda-bamba) onde se utiliza recursos como o monociclo e os malabares ao mesmo tempo.

Faixas Olímpicas (variação do *tecido*): Artista é içado para o alto através de duas faixas de tecido que segura uma em cada mão. No ar, realiza acrobacias aéreas utilizando a força de suas mãos para não cair.

Homem-Pássaro (variação do *tecido*): Artista se apresenta com fundo musical “sublime” realizando acrobacias aéreas com o tecido enquanto movimenta-se em círculos.

Lira: Grande aro de ferro utilizado pelo artista que é içado para o alto para a realização de acrobacias aéreas.

Malabarismo: Artista manipula vários objetos como bolas, claves ou aros sem deixá-los cair no chão.

Paradas Olímpicas: Artista realiza várias acrobacias enquanto equilibra-se com as mãos em uma plataforma.

Tecido: Artista é içado ao alto para a realização das acrobacias aéreas apoiando-se em um grande tecido.

Trapézio Voador: De um lado, um trapezista é o apoiador que segura os trapezistas que saltam do outro lado realizando acrobacias em queda livre. Os trapezistas (apoiador e saltadores) fazem um movimento de pêndulo para se encontrarem quase no meio do picadeiro. A performance é normalmente acompanhada por um palhaço.